

Sábato Magaldi
INICIAÇÃO
AO TEATRO

Neste volume de iniciação, temos uma abordagem didática da estrutura e dos problemas do teatro e do teatro brasileiro. O autor parte da definição dessa forma artística para analisar aspectos relativos ao texto da peça teatral e à montagem do espetáculo artístico, onde intervêm ator, elementos visuais, arquitetura e encenador. Contextualiza em seguida esses elementos artísticos dentro da dinâmica da sociologia do teatro brasileiro e alarga a discussão para circunstâncias de atualidade: a concorrência de outras formas de comunicação artística, como o cinema e a televisão.

Sábato Magaldi, professor de teatro da Universidade de São Paulo, é crítico do **Jornal da Tarde**. Publicou, entre outros títulos, **Panorama do teatro brasileiro**, **Temas de história do teatro**, **Aspectos da dramaturgia brasileira**.

Áreas de interesse do volume

- Artes • Comunicações • Literatura
- Sociologia

Outras áreas da série

- Administração • Ciências • Civilização
- Direito • Educação • Estética • Etnologia
- Filosofia • Geografia • História • Linguística
- Política • Psicologia

ISBN 85-08-01283-7



9 788508 012831

INICIAÇÃO AO TEATRO Sábato Magaldi

5.^a Edição
editora ática

Direção
Samira Youssef Campedelli
Benjamin Abdala Junior

Preparação de texto
Renato Nicolai

Arte
Coordenação e
projeto gráfico/miolo
Antônio do Amaral Rocha

Arte-final
René Etienne Ardanuy
Joseval Souza Fernandes

Capa
Ary Almeida Normanha

Edição revista e atualizada de *Iniciação ao teatro*,
volume inicialmente incluído na Coleção Buriti,
publicada na DESA por Thomaz Aquino de Queiroz.

© Sábato Magaldi

Impressão:
Gráfica Palas Athena

ISBN 85 08 01283 7

1994

Todos os direitos reservados
Editora Ática S.A.
Rua Barão de Iguaçu, 110 — CEP 01507-900
Tel.: PABX 278-9322 — Caixa Postal 8656
End. Telegráfico "Bomlivro" — Fax: (011) 277-4146
São Paulo (SP)

Sumário

Apresentação	5
1. Conceito de teatro	7
Origem etimológica, 7; A tríade essencial, 8; Síntese, 9; Coordenação, 11; Soma de elementos?, 12; Espetáculo, 13.	
2. O texto	15
Teatro literário, 16; Matéria, 16; Gêneros, 18; Situação e caracteres, 21; Objetivo, 22.	
3. O ator	24
Polêmicas, 25; A <i>Commedia dell'Arte</i> , 26; O <i>Paradoxo</i> de Diderot, 27; O método de Stanislávski, 29; O <i>estranha- mento</i> brechtiano, 31; Significado, 32.	
4. Os elementos visuais	34
Arquitetura × pintura, 35; Convenção × realismo, 36; Evolução da cenografia, 37; Indumentária, 40; Comple- mento auditivo, 41; Lugar certo, 42.	
5. A arquitetura	43
O achado grego, 45; A solução romana, 45; Na Idade Média, 46; O palco elisabetano, 46; A cena italiana, 47; O projeto de Gropius, 49; A arena, 50; Como cons- truir, 50.	
6. O encenador	52
Em busca da autenticidade, 54; A reteatralização, 56; Entrechoque de tendências, 59; Abertura para o mundo, 60.	

7. A empresa	62
A antiga organização, 65 ; Teatro de equipe, 67 ; A produção isolada, 69 .	
8. O público	71
O móvel, 72 ; Religião, 74 ; Classes, 76 ; Participação, 77 ; Prazer estético, 78 .	
9. Participação do Estado	80
A censura, 82 ; Patrocínio, 84 ; Descentralização, 86 ; Financiamentos, 87 ; Companhias subvencionadas, 88 .	
10. Nacionalismo	89
Os postulados, 90 ; A lei de 2×1 , 91 ; Diretores, 93 ; Patrimônio universal, 94 ; Falsa questão, 95 ; Autenticidade, 96 .	
11. Qualificativos em voga	99
O <i>boulevard</i> , 100 ; Vanguarda, 100 ; Teatro político, 103 ; Teatro épico, 104 ; Teatro social, 105 ; Teatro popular, 106 ; Teatro pobre, 108 ; Criação coletiva, 109 ; O <i>happening</i> , 110 ; Teatro do oprimido, 112 .	
12. Destino do teatro	114
Cinema e televisão, 115 ; Os erros da nostalgia, 117 ; O exemplo de Copeau, 118 ; Vocação, 120 .	
Bibliografia	123

Apresentação

Iniciação ao Teatro é um livro escrito para leigos mas que os especialistas lerão com enorme interesse e proveito. Em linguagem simples e acessível, aborda todos os problemas básicos do teatro, desde os artísticos até os econômicos.

Após definir o seu objeto (conceito de teatro), analisa sucessivamente a peça (o texto), o espetáculo (o ator, os elementos visuais, a arquitetura, o encenador), a sociologia do teatro (a empresa, o público, a participação do Estado), para encarar finalmente as questões ligadas ao atual momento brasileiro (nacionalismo, teatro comercial, teatro social, teatro popular). A conclusão discute o "destino do teatro", definindo em poucas palavras a sua posição dentro da sociedade moderna, em face da concorrência de outras artes do espetáculo, como a televisão e o cinema.

Os dados referentes ao passado aparecem sempre que necessários para esclarecer o presente, visando-se com isso fornecer ao leitor uma certa massa de informações concretas que lhe possibilite obter uma boa perspectiva histórica. O Autor nunca se nega a dar a sua opinião pessoal, fundamentada em uma longa experiência prática e teórica do teatro, mas, antes de fazê-lo, procura situar de forma objetiva os diferentes pontos de vista sobre o assunto, fugindo assim tanto do pensamento acadêmico e não-participante quanto da polêmica apaixonada.

Iniciação ao Teatro é ao mesmo tempo obra de erudição e de vulgarização, tendo da primeira o rigor do método, inclusive quanto à bibliografia, e da segunda o fato de dirigir-se indistintamente a todos os leitores.

1

Conceito de teatro

A palavra teatro abrange ao menos duas acepções fundamentais: o imóvel em que se realizam espetáculos e uma arte específica, transmitida ao público por intermédio do ator.

O significado primeiro, na linguagem corrente, liga-se à idéia de edifício, um edifício de características especiais, dotado basicamente de platéia e palco. Quando se diz: “Vamos ao teatro” — pensa-se de imediato na saída de casa para assistir, num recinto próprio, a uma representação, feita por atores, bailarinos ou mimos. Teatro implica a presença física de um artista, que se exhibe para uma audiência. O cinema já subentende a imagem, substituindo a figura humana real. No teatro, público e ator estão um em face do outro, durante o desenrolar do espetáculo.

Origem etimológica A etimologia grega de *teatro* dá ao vocábulo o sentido de miradouro, lugar de onde se vê. O edifício autônomo, de fins idênticos àquele que se chama hoje teatro, se denominava *odeion*, auditório. Na terminologia dos logradouros cênicos da Grécia, *teatron* correspondia à platéia, anteposta à *orquestra* e envolvendo-a como três lados de um trapézio ou um semicírculo. Não se dissocia da palavra teatro a idéia de visão. Ler teatro, ou melhor, literatura dramática, não

abarca todo o fenômeno compreendido por essa arte. É nele indispensável que o público veja algo, no caso o ator, que define a especificidade do teatro. A contemplação do bailarino caracteriza o espetáculo do bailado e a do cantor ou músicos, aspectos da arte musical. A lembrança da etimologia de *teatro* tem por fim não apenas a busca de seu conceito, mas também o esclarecimento de um dado inicial, cuja omissão vem originando diversos equívocos, entre os quais, sobretudo, o da precedência da arte literária, com prejuízo do conjunto do espetáculo.

A tríade essencial

No teatro dramático ou declamado, objeto deste ensaio (há os gêneros da comédia musical e da revista, por exemplo), são essenciais três elementos: o ator, o texto e o público. O fenômeno teatral não se processa, sem a conjugação dessa tríade. É preciso que um ator interprete um texto para o público, ou, se se quiser alterar a ordem, em função da raiz etimológica, o teatro existe quando o público vê e ouve o ator interpretar um texto. Reduzindo-se o teatro à sua elementaridade, não são necessários mais que esses fatores. As reformas dos puristas, preocupados em suprimir o gigantismo espetacular ou as contrafações de qualquer natureza, visam sempre a devolver o teatro aos seus dados essenciais. Sem a interpretação de um texto, o ator se encaminhará para a mímica. A ausência do ator costuma ser suprida, na leitura, pela imaginação, que visualiza as rubricas e inscreve os movimentos num cenário ideal. Esse pluralismo na composição do teatro acarreta mesmo as idiossincrasias particulares. Muitas pessoas preferem ler as peças, para que o prazer estético não fique sujeito à deformação de um mau desempenho ou ao condicionamento inartístico dos intervalos. Aham esses cultores do solipsismo que nenhuma realização material corresponde à liberdade criadora da própria mente. Os espectadores natos, porém, atrapalham-se com as indicações do diálogo escrito, e não são capazes de armar a contento uma montagem imaginária. Eles estão mais próximos do teatro, definem-se em verdade como parte dele. Sem dúvida, os amantes de teatro não podem prescindir da leitura: as representações, até nos centros artísticos mais desenvolvidos, cobrem apenas uma parcela da dramaturgia, e aqueles que se contentarem com elas deixarão de usufruir um imenso acervo literário. A leitura traz um

enriquecimento artístico e cultural, mas não chega a constituir o fenômeno do teatro. Muitas vezes se é obrigado a permanecer nela porque a curta duração da vida exige que se substituam experiências completas por resumos ou simulacros.

Conceber um quadro abstrato em que o ator represente para a sala vazia, realizando-se no prazer solitário, talvez seja a maior contrafação da idéia de teatro.

Síntese

A presença física do ator, além de definir a especificidade do teatro, importa na colaboração de várias outras artes. Antes de mais nada, cabe observar que ela supõe um espaço concreto, no qual se processam os deslocamentos do intérprete. Sobre o palco, a arena ou um simples estrado ergue-se o cenário, que sugere o ambiente propício à ação. O cenário vale-se de elementos oriundos de duas outras artes: a arquitetura e a pintura. A criação de espaço para os movimentos do ator requer o concurso de dispositivos arquitetônicos, distribuídos segundo uma unidade estética própria e os requisitos funcionais. A pintura, que, antes da corrente construtivista, continha o princípio da decoração do palco, fornece também elementos importantes à cenografia. A descoberta da luz elétrica, aplicada ao teatro a partir de fins do século passado, alterou fundamentalmente o conceito de cenário. Pode-se afirmar hoje em dia que existe uma arte da iluminação, apoio valioso para o melhor rendimento do espetáculo. O palco recorre à arte do mobiliário, eventualmente à escultura, etc. E a necessidade de que as personagens se completem com figurinos adequados, modernos ou históricos, impõe o concurso da arte da indumentária.

O ator comunica-se com o público por meio da palavra, instrumento da arte literária. Embora alguns teóricos desejem menosprezar a importância da palavra na realização do fenômeno teatral autêntico, sua presença não se separa do conceito do gênero declamado. Para o ator, entretanto, a palavra é um veículo que lhe permite atingir o público, mas não se reduz a ela a interpretação. Sabe-se que o silêncio, às vezes, é muito mais eloquente do que frases inteiras. A mímica ou um gesto substitui com vantagem determinada palavra, de acordo com a situação. Postura, olhar, movimentos — tudo compõe a expressão corporal, que participa da eficácia do

desempenho. Por isso se convencionou chamar de interpretação à arte do ator, que reclama tantos recursos expressivos.

O teatro não sente pejo de recorrer a elementos musicais, para que uma cena alcance plenitude. Num exemplo corriqueiro, pode o ator, sozinho no palco, ligar uma vitrola, para que a música povoe a solidão. Ou um diálogo tem a sublinhá-lo um fundo sonoro, que filtra o derramamento amoroso. A música, se bem aproveitada, não se reduz ao papel de acompanhamento, mas pode integrar-se na expressão dramática.

O cinema e a TV, desde a sua invenção rotulados como concorrentes e inimigos do teatro, prestam-se também a figurar entre os elementos do espetáculo. Não se põe em dúvida a adaptabilidade da arte dramática para a tela e para o vídeo. Exige-se apenas que a transposição observe as regras da nova linguagem. Peças inteiras são também filmadas ou televisionadas, sem o abandono dos métodos teatrais, não obstante o veículo diferente estivesse a reclamar uma recriação completa nos seus meios. Quanto ao teatro, discute-se a legitimidade da projeção de cenas e do funcionamento de um aparelho de TV no quadro do espetáculo. Piscator (1893-1966) não hesitou em aproveitar películas nas montagens do teatro político, sobretudo na década de vinte, para trazer maior soma de argumentos panfletários à convicção do espectador. Jean-Louis Barrault (1910-) visualizou, através da câmara, o sonho do protagonista de *Le livre de Christophe Colomb*, de Paul Claudel (1868-1955). Seria essa uma incorporação espúria de outra arte ao terreno do teatro?

Desde que justificada e propiciando efeito estético, inatingível de outra forma com a mesma economia, a projeção cinematográfica ou a TV não têm por que serem banidas do teatro. Ambas, como tantas outras artes, estão capacitadas a fornecer elementos ao espetáculo. Cumpre ao teatro absorver o que lhe seja útil.

A multiplicidade de fatores artísticos conduz à síntese teatral. Arte impura, por certo, captando aqui e ali todos os instrumentos capazes de produzir o maior impacto no espectador. A riqueza em sua composição torna o teatro uma das artes mais sedutoras, que alcança o público pela síntese ou pelo agrado superior de um ou outro elemento. Certos espetáculos obtêm êxito pela harmonia total da realização. Outros, apenas pelo interesse do texto, ou ainda pelo mérito do desempenho. Cenários ou figurinos excepcionais constituem, às vezes, o principal atrativo. Há muitas maneiras, assim,

para que o teatro cumpra o seu papel. Ele será tanto mais válido, artisticamente, quanto da melhor categoria for cada um dos elementos que o compõem e mais feliz a unidade final.

Coordenação Como coordenar, porém, elementos dispersos, tomados de diferentes artes? O autor, escrita a peça, pôde considerar encerrada a sua tarefa, desobrigando-se de acompanhar o seu destino cênico. E os mortos estão impedidos mesmo de zelar pelo respeito à sua palavra original... O ator cuida, eventualmente, de reunir os vários aspectos da montagem, mas não é estranhável se essa preocupação entra em conflito com o trabalho interpretativo que lhe cabe. Afinal, ele não se vê representar e, para ver os colegas, precisa omitir as próprias marcações no palco.

Será natural ponderar também que, deixado o espetáculo ao arbítrio de cada ator e dos responsáveis pela cenografia e pela indumentária, a desconexão pode comprometer o equilíbrio artístico. Em abono dessa tese, lembre-se a disparidade das exegeses de um texto e dos resultados a perseguir. Como a obra de Molière (1622-1673) se classificava, tradicionalmente, no gênero cômico, todas as suas montagens procuravam o riso. Os estudos modernos passaram a ressaltar o vigor dramático subjacente aos diálogos de aparência ligeira, e as novas encenações refletiram essa maneira de ver. Muitos espectadores provavelmente se recordam da austeridade dramática de *Le misanthrope*, na versão de Jean-Louis Barrault, apresentada no Brasil em 1954. Outros intérpretes assinalarão no texto, futuramente, aspectos nos quais não se demoram hoje os estudiosos.

Para fundamentar-se a exigência de um espírito coordenador dos vários elementos do espetáculo, não é necessário abandonar o território do teatro. Recorra-se à análise pirandelliana, segundo a qual há uma verdade para cada criatura. Os objetos são passíveis desse ou daquele entendimento, segundo a visão particular do contemplador. Os indivíduos prestam-se aos mais contraditórios juízos, de acordo com a formação e o ângulo de quem os examina. No campo da exegese de textos, que, apesar dos esforços de objetividade, conserva inapelavelmente tantos resíduos subjetivos, os analistas podem chegar, por caminhos lógicos, a conclusões opostas. Daí o reclamo de uma visão unificadora, que amolde todos os ingredientes para o mesmo fim.

O reconhecimento dessa necessidade legitimou, no teatro, a figura do encenador. A ele incumbe pôr em cena uma peça, isto é, realizar o espetáculo. Sua importância cresce, se se considerar que, assim como o dramaturgo é o autor do texto, o encenador é o autor do espetáculo. Não se lhe pode recusar tal eminência, no fenômeno cênico. Uma peça resultará nesse ou naquele espetáculo, muitas vezes de remoto parentesco entre si, em função da arte do encenador. Principalmente agora, com a complexidade dos recursos aliciados pelo teatro, compete ao encenador construir a harmonia artística do espetáculo.

Soma de elementos ?

Aceitando-se que o teatro tome de empréstimo a outras artes os elementos que o compõem, a fim de proceder à síntese, cabe perguntar se ele não se caracteriza pela simples soma das conquistas realizadas fora de seu âmbito. A resposta afirmativa situaria o teatro como arte secundária, dependente das experiências levadas a cabo em outros campos.

Num primeiro exame, parece razoável que a literatura faça as suas pesquisas na poesia ou no romance, comunicando os resultados estéticos ao dramaturgo. O arquiteto e o pintor trabalhariam no seu terreno específico, para oferecer ao cenógrafo as soluções a que chegaram. Arranjo *a posteriori* das parcelas fornecidas por outras artes, o teatro se consideraria mera vulgarização delas, permanecendo em atraso e nunca almejando uma arrancada vanguardista.

É certo que as artes puras se prestam com maior facilidade à experimentação. Arte coletiva, o teatro tende a evoluir com mais cautela, e não se deve esquecer que fala a numeroso público, evidentemente alheio aos requintes do apreciador individual. As implicações coletivas da arte dramática fazem-na mais tímida que a poesia ou as artes plásticas. Ela não se limita, contudo, a aproveitar as formas que lhe são transmitidas nos vários setores.

Por isso se afirma que o teatro é uma síntese de elementos artísticos e não de artes. O cenário utiliza da arquitetura e da pintura alguns dados, mas não se contém numa ou noutra arte: forja a sua própria especificidade, e dentro dela se movimenta livremente, chegando a soluções inéditas. Nada impede que a cenografia seja mais avançada que as outras artes plásticas.

A literatura dramática, atuando em território próprio, traz a sua mensagem, que pode não ter sido cogitada ainda nas outras artes literárias. Eurípides (484-407/6 a.C.), Molière ou Ibsen (1828-1906) estão na vanguarda de seu tempo, em relação a quaisquer sondagens artísticas. Um grande dramaturgo é patrimônio tanto do teatro quanto da literatura.

Daí não se justificar um certo complexo de inferioridade do teatro, em face de outras artes, aparentemente mais desenvolvidas neste século. Qualquer forma de expressão estagna, em certo momento, até receber um impulso inaudito, por meio do gênio. A simples circunstância de que a dramaturgia moderna conta com a figura de um Brecht (1898-1956) prova que o teatro está muito vivo, atento às mais sensíveis preocupações do tempo.

Espectáculo

A síntese de elementos artísticos faz o espetáculo, e é em função dele que se deve pensar o teatro. Espectáculo teatral e teatro podem ser considerados sinônimos, e se confundem como expressão artística específica.

Se a literatura dramática fica documentada em livro e os cenários e figurinos subsistem em fotografias e desenhos, o espetáculo é uma arte efêmera, que se realiza integralmente na sua duração. O preconceito da eternidade da arte, tão difundido, relega por isso o espetáculo a plano inferior, valorizando em contrapartida o texto, perenizado na história literária. Mas a situação especial do teatro já leva Aristóteles (384-322 a.C.) a considerar a duplicidade de peça e espetáculo. Apenas, o teórico da *Poética* não considera a primeira elemento do segundo, mas o espetáculo parte da tragédia. Para ele, como a tragédia é imitação de ações e a imitação se executa por atores, "o espetáculo cênico há de ser necessariamente uma das partes da tragédia, e depois a música e a elocução, pois estes são os meios pelos quais os atores efetuam a imitação" (ver ARISTÓTELES, *Poética*, trad. Eudoro de Sousa, Lisboa, Guimarães, p. 76). A que-rela reduz-se a problema de terminologia, porque, ao definir a tragédia, o filósofo grego conceitua insensivelmente o teatro ou o espetáculo trágico. Fosse o espetáculo parte da tragédia e não ela elemento dele, não se justificaria que a mesma tragédia resultasse, de acordo com as encenações, em espetáculos tão diferentes.

O efêmero confere ao espetáculo categoria estética especial, que pode ser uma razão a mais para o seu fascínio. Imaginar que, em

poucas horas, se frustra uma comunicação artística ou se cumpre o destino do teatro, cria para esse tempo um privilégio.

A repetição ao longo da vida está na base dos prazeres essenciais. Termina um espetáculo, e o sortilégio só ocorrerá, para o seu criador, em novo espetáculo. Finda uma temporada, restará dele apenas a memória. A concentração de esforços artísticos, em torno do efêmero, atribui ao teatro miséria e grandeza inconfundíveis.

2

O texto

Costuma-se conceder prioridade ao texto, na análise do fenômeno teatral. Até os encenadores e intérpretes mais bem-sucedidos, como Baty (1885-1952) e Juvet (1887-1951), reverenciam o dramaturgo, fonte de sua atividade. Baty encontrou uma bela fórmula para exprimir a precedência do elemento literário: "O texto é a parte essencial do drama. Ele é para o drama o que o caroço é para o fruto, o centro sólido em torno do qual vêm ordenar-se os outros elementos. E do mesmo modo que, saboreado o fruto, o caroço fica para assegurar o crescimento de outros frutos semelhantes, o texto, quando desapareceram os prestígios da representação, espera numa biblioteca ressuscitá-los algum dia" (ver Gaston BATY, *Le metteur en scène*, in *Rideau baissé*, Paris, Bordas, 1949, p. 218). Citando que "no começo era o verbo", Juvet reconheceu que "o escritor é o elemento principal e ativo e o verdadeiro diretor" (ver Louis JOUVET, *Réflexions du comédien*, Rio de Janeiro, Americ, 1941, p. 218). Sem obra dramática, não há teatro. A existência de uma peça marca o início da preparação do espetáculo.

A arqueologia, porém, não autoriza a exegese do ator francês. No começo não era o verbo, como não era o bailarino ou outro elemento da representação. Desde o princípio, as partes do teatro teriam aparecido indissociadas. De nada adianta afirmar que não se faz espetáculo sem peça. O texto, alinhado na biblioteca, sem

alguém que o encene, também não é teatro. Será sempre mais fecundo pensar a arte dramática na totalidade dos seus elementos.

Ao escrever a peça, o dramaturgo autêntico já supõe a encenação, da qual participa obrigatoriamente o público. Se ele quisesse prescindir da representação, preferiria outro gênero literário. Pode o autor não se importar com a acolhida do público, mas nunca deve esquecer que as suas palavras precisam ser encontradas em função de uma audiência.

Teatro literário

Aqueles que não têm a vocação legítima do teatro hipertrofiam o significado do texto como literatura. O espetáculo seria a boa ou a má execução de uma obra completa em si mesma, determinante único da categoria artística do teatro. Romancistas e poetas que não dominam o diálogo cênico escudam-se na crença de que, embora não tenham escrito uma peça teatral (e há no qualificativo uma velada ironia), fizeram boa literatura. Essa posição opõe-se à dos fabricantes de peças, artesãos hábeis, que normalmente estão fora da literatura, e se distinguem pelo que se convencionou chamar carpintaria teatral.

Os dois pontos de vista acham-se equidistantes do teatro autêntico, e talvez o primeiro tenha menos contato com ele do que o segundo. Não se recordam exemplos de peças que sejam boa literatura e mau teatro. Embora o juízo possa parecer demasiado severo, os textos de teatro que não se definem como teatrais acabam também por enriquecer o rol da má literatura.

Matéria

Lide o poeta com o verso ou a palavra e o romancista com a narrativa, o veículo do dramaturgo é o diálogo. O romance pode também valer-se do diálogo, mas subsidiariamente, sem que abarque toda a narração. Grande parte da dramaturgia clássica foi vazada em verso, não cabendo, apenas por isso, taxá-la de poética. Aliás, a simples existência do verso, como se sabe, não significa poesia. No teatro, alega-se que muitos diálogos de Ibsen, feitos em prosa, encerram mais poesia do que peças inteiras escritas em versos.

O diálogo teatral requer um encadeamento próprio, porque deve ser transmitido pelo ator. Sua matéria, na boca de um ser humano que o pronuncia, visa à criação da personagem. No trans-

curso do espetáculo, instaura-se o universo teatral por intermédio da ação de personagens em cena.

Drama, etimologicamente, significa ação. A simples conversa, entabulada como diálogo, não constitui ação, e por isso carece de teatralidade. Para se facilitarem a tarefa de fixar personagens agindo, os autores antepõem-lhes obstáculos, cuja transposição conduz ao desfecho. Os obstáculos colocam-se no íntimo ou no exterior das personagens, e caracterizam o conflito, que a maioria dos teóricos julga essencial ao conceito de drama.

Ação confunde-se na linguagem leiga com enredo ou intriga. Henri Gouhier (1898-) distingue-os com objetividade, propondo uma definição técnica, de proveito para dramaturgos e estudiosos. Muitas vezes, por inadvertência, se escreve ação, quando a palavra adequada seria enredo. Pierre-Aimé Touchard (1903-) já havia denominado o enredo o esqueleto da ação (ver Pierre-Aimé TOUCHARD, *Dionysos, apologie pour le théâtre*, Paris, Seuil, 1949, p. 119). Estabelecendo paralelo com o esquema dinâmico de Bergson, Gouhier ensina: "A ação é, pois, um esquema dinâmico com personagens que pedem vida e situações que tendem a ser encenadas, vida e representação estando dirigidas num certo sentido" (ver Henri GOUHIER, *L'oeuvre théâtrale*, Paris, Flammarion, 1958, p. 73). O enredo, igualmente essencial à obra, opera a encarnação, "para oferecer à ação a possibilidade de desenrolar-se num tempo datado, de exteriorizar-se num espaço habitável" (p. 80). Exemplifica o ensaísta a distinção com *Bérénice* e *L'étourdi*. A tragédia de Racine (1639-1699) é "o tipo da peça em que a ação *atualiza* sua força dramática ao *máximo* com um *mínimo* de intriga" (p. 80-1). Já a comédia de Molière se mostra "o tipo da peça em que tudo é intriga, e até intrigas: a ação, se nos atemos mais à palavra que ao objeto, é reduzida a uma indicação" (p. 85). Acaba o esteta por referir-se à função fabuladora do enredo e à emoção criadora da ação. O enredo cumpre o objetivo de divertir e a ação faz as personagens existirem como pessoas.

Apresentação, desenvolvimento e solução de um conflito — eis o esquema habitual da chamada peça bem feita, alimento rotineiro dos espetáculos. Esse processo construtivo sugere a idéia de unidades de ação, tempo e lugar. As personagens, dado o tempo mínimo em que se desnudam para o público, surgem no palco já à beira da crise aguda que lhes definirá o destino. Para que não se disperse a atenção do espectador e não se prejudique a organicidade do texto,

concentram-se os conflitos num tempo e num lugar. Os conceitos mais ou menos restritivos dessas unidades fazem que a peça se passe num dia ou em meses e num só recinto ou na mesma cidade. Tudo são convenções e o texto, obra de ficção, observa-as ou se liberta delas, impondo-se pela própria capacidade de convencer.

Gêneros

Não se pode tratar do texto sem uma referência aos gêneros aos quais ele se filia. Louvando-se em Aristóteles, tratadistas apresentam como gêneros básicos, na tradição ocidental iniciada na Grécia, a tragédia e a comédia. Ambas ligam-se ao culto dionísíaco, portador no seu bojo do elemento sombrio da primeira e da expansão alegre da segunda. Desconhecem-se, porém, as fases intermediárias dessa passagem, e o próprio Aristóteles desmente a "pureza" dos gêneros, ao afirmar que a epopéia traz em germe a tragédia e Homero (séc. IX a.C.?) foi "o primeiro que traçou as linhas fundamentais da comédia" (ver ARISTÓTELES, *Poética*, p. 73). Na estrutura da comédia aristofanesca, a única subsistente do século V a.C. e a sua mais genuína expressão, encontram-se o *comos* ático (sobrevivência do culto ao deus Dionísio, no cortejo de camponeses ébrios e indisciplinados entoando os cantos fálicos), a farsa do Peloponeso e a comédia siciliana (contribuindo com a idéia de entrecho) e a própria tragédia (que lhe levou as suas conquistas formais, pela técnica do verso e ordenação das partes). Cada gênero, no seu apogeu, aparece, assim, contaminado e impuro, e a pluralidade de elementos que o compõem recusa o rigor em sua caracterização. A última peça da tetralogia trágica é chamada drama satírico, gênero híbrido, que toma o próprio Dionísio e seu séquito como personagens e se destina provavelmente a engastar o espetáculo no culto religioso.

O teatro erudito de Roma nacionalizou o legado grego, e a dramaturgia medieval, despontando nas novas línguas em formação, estabeleceu seus próprios gêneros. As peças religiosas da Idade Média francesa dividem-se em dramas litúrgicos, dramas semilitúrgicos, milagres e mistérios, correspondendo em parte às laudas dramáticas da Itália ou aos *miracles* e *moralities* ingleses. O Século de Ouro espanhol valoriza na plenitude o auto sacramental. As várias denominações referem-se à terminologia cristã que lhes deu origem, e seriam abandonadas pelos teatros que, no Renascimento, voltaram ao modelo greco-latino. A revivescência clássica atingiu sobretudo a Itália e a

França, ao passo que a Espanha e a Inglaterra mostraram-se mais sensíveis ao espírito medieval. Procuram-se aqui, naturalmente, os amplos painéis didáticos, porque não será difícil discernir na tragédia de Corneille (1606-1684) a continuidade dos gêneros medievais, em lugar da estrita observância dos padrões aristotélicos.

Nesse quadro, Shakespeare (1564-1616), que tantos estudiosos não hesitaram em qualificar de bárbaro, após seu selo pessoal, visando a uma nova síntese de elementos trágicos e cômicos. As tragédias puras do autor de *Hamlet* são assim designadas não porque estejam isentas de cenas cômicas, mas porque a catástrofe do desfecho acarreta a morte dos protagonistas. Shakespeare foi o grande mestre do romantismo e Victor Hugo (1802-1885), no prefácio de *Cromwell*, manifesto estético do movimento, preceitua a adoção de um texto que passa naturalmente da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco. Preferiu-se denominar drama esse novo gênero composto, e daí por diante o teatro desrespeitou sem pejo as classificações tradicionais. A chamada dramaturgia de vanguarda, sobretudo, fez questão de abolir os gêneros rotineiros, e, para citar um só exemplo, veja-se a obra de Ionesco (1909-): *A cantora careca*, antipeça; *A lição*, drama cômico; *Jacques ou a submissão*, comédia naturalista; *As cadeiras*, farsa trágica; e *Vítimas do dever*, pseudodrama. O teatro de hoje procurou refletir, até nos gêneros, a dissociação do homem contemporâneo.

O predomínio da ação ou da intriga enquadra uma peça. A fronteira entre os gêneros não pode ser determinada com precisão, vendo-se, a cada instante, comédia com elementos dramáticos e drama com elementos cômicos. A tragédia estaria codificada com maior rigor, por causa do exemplo de Ésquilo (525-456 a.C.), Sófocles (496-406 a.C.) e Eurípides, e dos preceitos da *Poética* aristotélica, da qual se perderam os capítulos relativos à comédia. A mimese trágica fixaria os homens melhores do que eles ordinariamente são, e a cômica, piores. Ao definir a tragédia, Aristóteles refere-se à imitação de ações de caráter elevado. Todos esses conceitos são demasiado vagos, e não correspondem à obra dos três trágicos. Que significarão homens melhores? Entraria aí ponto de vista ético ou classe social, já que a tragédia se nutre da saga heróica, a cargo de reis e aristocratas? Sob o aspecto moral, discutem-se ações de vários heróis trágicos, como Xerxes, Clitemnestra ou Creonte. O que provoca a tragédia de muitos protagonistas é a transgressão de leis religiosas ou de suposto direito natural, acarretando a sua perda. E

paixa sobre a tragédia a presença da fatalidade, a dependência humana do arbítrio divino, a noção fundamental da vida como efêmero e sofrimento — circunstâncias ausentes da teorização aristotélica. Interessado mais em explorar o efeito patético, Eurípides timbrou em trazer para a cena reis aleijados ou em andrajos.

Há quem negue a possibilidade da tragédia, no mundo moderno, porque a partir do cristianismo se desenvolveu a idéia do livre-arbítrio, incompatível com os postulados da religião grega. Como acreditar hoje em vontade superior dos deuses, regendo o destino humano? Os dramaturgos atraídos pelo gênero trágico procuraram deslocar a fatalidade para o conflito com o meio sufocante ou a própria falha interior. Dentro dessa acepção ampla é que se podem considerar tragédias, por exemplo, *Mourning becomes Electra* (*Electra e os fantasmas*), de O'Neill (1888-1953), e *Death of a salesman* (*A morte de um caixeiro-viajante*), de Arthur Miller (1915-).

O drama, liberto da fatalidade e mais condizente com os conflitos do cristão, que podem ser resolvidos sempre pelo arrependimento e pela penitência, medrou na literatura teatral e compreende as peças normalmente denominadas sérias. Se nele predomina a intriga, sendo mínima a ação, assenta-lhe a palavra melodrama, tão em voga no teatro de efeitos fáceis e lacrimajantes.

A comédia, nas incursões mais ambiciosas, recusou sempre confronto desfavorável com a tragédia, embora o preconceito contra ela já se manifestasse no atraso com que foi admitida nos concursos atenienses. Uma das grandes lutas de Aristófanes (446?-385? a.C.) foi para limpar a comédia da pornografia e da lascívia de sua dança (o córdax), conferindo-lhe dignidade semelhante à da tragédia. Na parábase de *Os cavaleiros*, chega o autor a proclamar que a arte de fazer comédias é a mais difícil de todas. Nessa senda, acompanhou-o Molière, reivindicando para o gênero uma inequívoca superioridade. Afirma o comediógrafo, na *Critique de l'école des femmes* (*Crítica da escola de mulheres*): “se, pela dificuldade, se colocasse o mais no caso da comédia, talvez não fosse engano. Porque, enfim, acho que é bem mais fácil guindar-se aos grandes sentimentos, desafiar em versos a Fortuna, acusar os Destinos e dizer injúrias aos Deuses, do que penetrar devidamente no ridículo dos homens, e exprimir agradavelmente no teatro os defeitos de todo mundo. Quando se pintam heróis, faz-se o que apraz; são retratos de pura invenção, nos quais não se procura de modo algum a semelhança, e onde se tem a seguir a trilha de uma imaginação que se dá livre curso,

e que freqüentemente deixa o verdadeiro para agarrar o fantástico. Mas quando se pintam os homens, é preciso pintar ao vivo; deseja-se que esses retratos sejam fiéis, e nada se obteve se neles não se conseguiu fazer reconhecer as pessoas do seu tempo. Numa palavra, nas peças sérias, basta, para não ser censurado, dizer coisas que sejam de bom senso e bem escritas; mas isso não é suficiente nas outras, é preciso brincar; e é uma estranha empresa a que consiste em fazer rir as pessoas de bem”.

Essa reivindicação, fundada na qualidade das peças, não deixa dúvida quanto à mesma hierarquia da comédia e da tragédia. Analisando o problema, Gouhier não chega a outra conclusão e afirma: “não há maus gêneros: há somente más peças” (obra citada, p. 203). A ação define também a comédia e, quando ela dá lugar à intriga, surge o *vaudeville*, que está para a comédia como o melodrama para o drama. Gouhier admite uma hierarquia, porém, em termos exclusivamente teatrais, que não apelam para conceitos éticos, filosóficos ou religiosos. Cada gênero fornece as suas obras-primas. Mas será justo distinguir entre *Tartuffe*, de Molière, e *Occupe-toi d'Amélie*, de Feydeau (1862-1921). A peça de ação alcança um grau mais elevado do que a peça cuja intriga se basta. Com a primeira, “o teatro atinge seu duplo fim: divertir criando personagens que existem como pessoas” (p. 212). Numa dramaturgia maior, o poeta insufla “a vida a personagens dotadas de uma existência histórica e misteriosa como a das criaturas” (p. 216). O simples enredo não basta para que as personagens apareçam em sua completa dimensão humana.

Situação e caracteres

Outra divisão habitual na dramaturgia é a de peça de situação e peça de caracteres. Ela conduziria, na aparência, aos conceitos de intriga e de ação: a primeira, dominada pela intriga, e a segunda, alimentando-se da ação. Sartre (1905-1980) definiu o teatro moderno como de situação, oposto ao antigo, que seria de caracteres. Esse conceito já não se ajustaria às idéias de intriga e de ação, porque seria inconcebível reduzir o teatro moderno à intriga. A distinção vem da própria problemática sartriana, em que o homem escolhe sempre numa situação dada. “Se é verdade que o homem é livre em uma situação dada e que se escolhe livre numa situação dada e que se escolhe *nesta* e *por* esta situação, então é preciso mostrar no teatro situações simples e humanas e liberdades que se escolhem *nestas* e

por estas situações..." (apud Francis JEANSON, *Sartre par lui-même*, Paris, Seuil, 1955, p. 11). Está claro, porém, que a situação procura aí ressaltar a ação do homem se escolhendo. O talento na invenção de situações acaba por traçar a trajetória de um caráter. Não é outro, de resto, o processo de Corneille em *Le Cid*, em que o protagonista escolhe permanentemente entre duas possibilidades que as situações lhe oferecem. Por certo toda grande peça se assinala pela justeza e inteligência das situações e pela profundidade dos caracteres que se forjam dentro delas.

Objetivo

O texto deve ser escrito para a eficácia do espetáculo. Não admite apenas uma reação *a posteriori*, que o espectador sentiria ao voltar para casa. Meditam-se certos aspectos, sem dúvida, numa reflexão que sucede ao cair da cortina. O prazer estético sente-se, globalmente, no decorrer da representação, e não se consegue revivê-lo, mais tarde, se não se manifestou na presença do ator.

O imediatismo do efeito teatral reclama da peça uma série de características. Os diálogos precisam sugerir que são os únicos que poderiam ser pronunciados, naquela situação. A fala harmoniza-se com o conjunto do desempenho, não sufocando o ator, pela demasia, até amarrar-lhe os gestos e os movimentos. As sutilezas da frase, cuja percepção não se coaduna com a rapidez das réplicas, vivem mal no palco. A síntese poderosa capta o público pelo choque.

Escreveu-se com abundância que uma peça deve ser verossímil. Esse pressuposto contribuiu muito para, na dramaturgia de propósitos realistas, se abolirem os monólogos, já que não é natural que as pessoas falem sozinhas. A conversão do monólogo em diálogo passou a expandir-se, também, no teatro renascentista, com o objetivo de se alcançar maior dramaticidade. Ao invés de monologarem, os protagonistas da tragédia de Racine dialogam com seus confidentes.

Colocar a verossimilhança como padrão de valor excluiria do teatro os enredos fantásticos ou fantasiosos, que muitas vezes convencem mais a platéia. Toda a comédia aristofanesca não poderia ser aferida pelo cânone do verossímil, porque ninguém acredita que um mortal funde, acima das nuvens, uma cidade imaginária, como sucede em *Os pássaros*. Os trechos inventados por Aristófanes, contudo, servem muito bem às teses que ele advoga. É curioso observar, por outro lado, que acontecimentos verdadeiros, saídos da realidade,

tornam-se inverossímeis, ao serem transpostos para uma peça. O autor não conseguiu insuflar-lhes credibilidade. O texto deve, portanto, chegar à convicção artística, diversa da simples realidade, e cujo aproveitamento literal define apenas a reportagem.

Quando uma obra tem garra, não se pergunta se os seus antecedentes ou o seu trecho são ou não verossímeis. Só mais tarde, numa análise fria do espetáculo, cabem certas indagações, e entre elas, por exemplo, se os pressupostos da história de Édipo seriam possíveis. As dúvidas sobre a veracidade real da situação tratada por Sófocles não são absurdas, e obedecem antes a lógica irrepreensível. Sem contar a fatalidade que já o marcou, no nascimento, como Édipo poderia desconhecer o modo pelo qual morreu o antigo rei de Tebas, seu antecessor, e deixar de concluir que foi seu assassino? Essa objeção, levantada num esmiuçamento posterior, não invalida o alcance da tragédia. Gouhier explica muito bem o motivo da eficácia de *Édipo-Rei*, independentemente desse problema: "o que produz a arte do dramaturgo não é uma impressão de verossimilhança, mas esse sentimento de presença que, justamente, dispensa de situar a questão da verossimilhança" (obra citada, p. 47). Desagrada nas peças fracas a falta de credibilidade (não de verossimilhança), que anula o efeito da presença em cena. E, desde que tenha vida no palco, o texto preenche o seu objetivo primordial.

3

O ator

A presença do ator caracteriza o fenômeno do teatro. Parasitário ou não da arte do dramaturgo, essa arte só adquire vida cênica ao ser animada por ele. Os debates sobre a maior importância do texto ou da interpretação guardam indisfarçável ranço acadêmico: não tem sentido discutir o primado de funções que participam de um só organismo — o espetáculo. O ator nutre-se da peça, mas é ele quem empresta plenitude física e espiritual ao mero libreto concebido pelo dramaturgo.

Considera-se o ator um instrumentista que usa como instrumento o próprio corpo. Voz, expressão, autoridade cênica — tudo ele conjuga, para alimentar o público. Uma vocação inata para o palco lhe é indispensável, sob pena de não convencer a respeito da autenticidade daquilo que transmite. Seu ponto de partida, sem dúvida, é o texto, a personagem que lhe cabe encarnar na peça. Essa relação fundamenta os estudos que têm sido feitos sobre o desempenho.

Dois outros vocábulos são utilizados como sinônimos de ator: comediante e intérprete. Intérprete sugere que ele vê, à sua maneira, uma matéria dada, e a corporifica de acordo com a exegese. O mundo de palavras e de marcações de uma personagem escrita supõe uma pluralidade de sentidos, captada e expressa pelo intérprete. Sua arte seria a de um executante, equivalendo, na música, à de qualquer instrumentista.

Jouvet estabeleceu, na *Enciclopédia Francesa*, uma distinção profissional entre ator e comediante, que ajuda a compreender sua arte. Para ele, “o ator só pode representar certos papéis, os outros ele deforma, na medida de sua personalidade. O comediante pode representar todos os papéis. O ator habita uma personagem, o comediante é habitado por ela”. Assim, um trágico é sempre um ator. “A principal diferença entre o comediante e o ator se encontra no mimetismo do qual o ator não é capaz no mesmo grau que o comediante”. O ator impõe e exhibe a própria personalidade, enquanto o comediante se esconde por detrás do papel, apagando a sua natureza em benefício da transmissão objetiva da imagem sugerida pela peça.

Chamar-se-ia criação à atividade do ator? Ele parte, com efeito, de um texto pronto, e sua tarefa primordial é a de dar o melhor desempenho à matéria do dramaturgo. A palavra criação, em arte, não está na ordem do dia, e ela poderia ser posta em xeque também a propósito do poeta ou do pintor. Para facilidade de raciocínio, seria lícito admitir que a arte do ator é uma criação *sui generis*, porque feita com base em outra criação. Mas se criação subentende criador, e criador é aquele que faz uma criatura, o ator pertence a essa categoria, porque a criatura à qual ele dá vida, no palco, tem individualidade própria, e nunca será idêntica à criatura animada por outro ator, embora com o mesmo texto. Se o dramaturgo concorre com o registro civil de pessoas naturais, o ator também sempre povoa o mundo com um novo ser, cuja existência tem a duração do espetáculo ou da memória daqueles que o contemplaram.

Polêmicas O terreno movediço em que se aplica o ator suscita as numerosas polêmicas sobre o desempenho. A circunstância de que essa arte se funda apenas no corpo humano, na plenitude expressiva que é capaz de atingir, impede a fixidez, típica da palavra, da tinta, ou das linhas arquitetônicas. Discute-se, por exemplo, a relação do comediante com o texto — não só a dosagem de um e outro, mas também em que medida o intérprete se subordina ao dramaturgo e o serve ou se utiliza dele. O modo de sentir o ator a personagem, a fim de transmiti-la ao público, abre outros debates, que se acham entre os mais vivos da atualidade: o entendimento do *Paradoxo* de Diderot (1713-1784), o método de Stanislávski

(1863-1938) e as teorias de Brecht são algumas das formulações felizes sobre o problema, surpreendendo-o na origem.

Outras polêmicas menores cercam a profissão do ator. Até que ponto a técnica é imprescindível ao seu trabalho, e assim necessita ele de uma escola especializada? Qual a sua posição na sociedade: maldito, simples veículo de entretenimento, ou ídolo? A mimese, que está na base da convicção de um comediante, é considerada por muitos como inferior, e a esse título chegam a bani-lo da sociedade perfeita. Moralistas, apoiados em princípios religiosos, temem o cunho demoníaco da virtual despersonalização e vivência de uma personalidade imaginária, e condenam liminarmente a arte interpretativa.

A tensão psicológica a que se submete o ator lhe confere uma individualidade distinta, e com frequência assalta-o a neurose. O esforço de penetração de uma personagem leva-o, no cotidiano, a tomar de empréstimo as reações dela, e essa empatia traz amiúde desequilíbrios emocionais. Os atores e as atrizes transferem para a vida privada os sentimentos das personagens, e daí alguns matrimônios nascidos das situações idílicas dos textos ou a mudança do alvo amoroso, coincidente com a troca do cartaz. Ser vibrátil por excelência, atento a todos os estímulos que possam enriquecer-lhe a natureza, o comediante necessita de grande contenção para estabelecer um satisfatório equilíbrio entre a plenitude artística e a realização como ser humano.

A Commedia dell'Arte O ator é um dos elementos do espetáculo, harmonizado com os demais. A harmonia rompe-se, pelo excesso ou pela deficiência de qualquer dos elementos. A omissão do intérprete conduz em geral ao chamado teatro literário, do encenador ou dos acessórios. O reinado absoluto do ator confundiu-se com a *Commedia dell'Arte*, que se afirmou do século XV ao XVII, na Itália, expandindo-se por toda a Europa e exercendo decisiva influência na posteridade.

O fundamento da *Commedia dell'Arte* é a improvisação, isto é, o ator torna-se o autor do espetáculo que vai oferecendo. Mesmo a existência de *lazzi*, achados cômicos, e a preservação de *canovacci*, roteiros seguidos pelos intérpretes, não invalidam a idéia de que os diálogos se conjugavam de acordo com a fantasia do momento.

Essa liberdade criadora, paradoxalmente, confinava-se por outra limitação: os intérpretes fixavam-se sempre numa "máscara", especializando-se em determinado papel, pelo qual ficavam famosos, até a morte. Com base num esquema, os cômicos davam largas à imaginação. Mas, na realidade, eles acabaram por ser os autores de um só tipo, o que equivale a repetição e pobreza. A *Commedia dell'Arte* morreu da indigência do texto, motivo do desequilíbrio do espetáculo.

A reforma de Goldoni (1707-1793) não representou, como se costuma pensar, o restabelecimento do primado literário. Pode-se ainda admitir que o dramaturgo italiano tivesse feito valer a supremacia da boa peça sobre a má peça improvisada pelos cômicos *dell'Arte*. O valor maior de Goldoni residiu no gênio em criar ótimas personagens, que favoreceram a plena expansão do comediante.

O chamado teatro literário esmaga o intérprete. Os diálogos abundantes constroem o ator, que se sente mal em cena. Se o dramaturgo não previu a necessidade da interpretação, por que não escreveu ensaio ou romance? O teatro literário é menos teatral que todos os abusos cometidos pela *Commedia dell'Arte*. Imaginar, também, o intérprete coibido pelo dirigismo excessivo do encenador ou pelo acúmulo de acessórios é a pequenar-lo no palco, exatamente onde ele deve ser o centro da atenção. A *Commedia dell'Arte*, entre outras virtudes, teve a de marcar em definitivo que o ator é a base do teatro.

O Paradoxo de Diderot

Muitos atores recusam e teóricos discutem, mas o ponto de partida para quaisquer conjecturas sobre a interpretação é o *Paradoxo sobre o comediante*, de Diderot. Argumenta-se que o filósofo tinha um conhecimento exterior dessa arte, porque nunca pisou num palco. O título do ensaio deixa bem claro que se trata de paradoxo *sobre* o comediante, e não *do* comediante. As considerações racionais não roubam a força do postulado de Diderot, que soube pôr o dedo na ferida.

Uma afirmação categórica resume a tese: "É a extrema sensibilidade que faz os atores medíocres; é a sensibilidade medíocre que faz a multidão dos maus atores; e é a falta absoluta de sensibilidade que prepara os atores sublimes. As lágrimas do comediante descem de seu cérebro; as do homem sensível sobem do seu coração" (ver Denis DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Éditions Nord-Sud,

1949, p. 22). Não cabe dúvida: o grande desempenho estriba-se, para o enciclopedista, na ausência total de sensibilidade.

Se o intérprete faz alarde da gama variadíssima de emoções que é capaz de sentir, do “coração maior que o mundo”, fincar sua arte apenas na aridez do cérebro haveria de irritá-lo. A edição citada do *Paradoxo* recolhe uma vintena de depoimentos, unânimes em recusar a tese de Diderot. As opiniões melhor fundamentadas, porém, ressaltam o papel da inteligência no trabalho criador do intérprete, atenuando o radicalismo dessa “falta absoluta de sensibilidade”.

Jouvet reformula o problema, para concluir que “a lucidez do comediante não é senão sua sensibilidade controlada por ela própria” (p. 125). Dullin (1885-1949) admite que a sensibilidade seja necessária, mas “deve ser controlada pela inteligência do comediante” (p. 138). Afirma Barrault que o problema efetivo consiste em “adquirir o controle de uma sinceridade” (p. 146). Dos testemunhos diversos infere-se, por certo, uma reabilitação da sensibilidade como base para o trabalho interpretativo. O controle e a inteligência não poderiam também ausentar-se de um mecanismo que se repete às vezes meses a fio, reclamando uma coerência racional.

Tudo depende, em grande parte, do temperamento de cada ator. O problema do comediante não é o de ser sincero, mas o de aparentar sinceridade. Para muitos intérpretes, não se dissocia a aparência do sentimento: como exprimir uma verdade para o público, se ela não nasceu de uma experiência sensível? Mounet-Sully (1841-1916) debatia-se numa faina diária em busca da inspiração, para comentar, quando ela o socorria: “Deus baixou”. Já Sarah Bernhardt (1845-1923), incapaz, na velhice, de representar de pé, devaneava sentada nos intervalos das réplicas, afagando uma criança, que não era vista pelo espectador. O relaxamento emocional valia-lhe mais que a concentração.

A experiência mostra que o ator extremamente sensível e não favorecido pela inteligência se perde no emaranhado emocional, sem atingir o público. Seu problema é o de transmitir uma emoção, não se contentando em senti-la. Por outro lado, o intérprete muito cerebral corre o risco de se estiolar em frieza, sem envolver o espectador.

A permanência excessiva de uma peça em cartaz costuma trazer, pelo cansaço, a mecanização do desempenho. E assim, um paradoxo do comediante seria o de readquirir, a cada noite, a pureza original diante da personagem.

O método de Stanislávski O debate entre sensibilidade e inteligência tende a incidir no academismo. O ator deve conhecer os meios para falar ao público. As conjecturas teóricas, não experimentadas na prática, sempre resultam estéreis. Por isso o grande encenador russo Stanislávski salientou a importância da técnica, “mais necessária à nossa arte que a outra qualquer” (ver STANISLÁVSKI, *Minha vida na arte*, trad. Esther Mesquita, São Paulo, Anhembi, 1956, p. 202). Afastou-se ele das indagações filosóficas sobre o teatro, que não têm alcance prático imediato, para dedicar-se à questão do “como?”. Os livros *A preparação do ator*, *A construção da personagem* e *A criação de um papel* (trad. Pontes de Paula Lima, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964, 1970 e 1972 respectivamente), além de *Minha vida na arte*, aos quais se seguiriam outros, se a morte não interrompesse tão fecunda atividade, estabeleceram as bases do “sistema” ou “método” de Stanislávski, ainda não superado como compêndio para o comediante. Qualquer ator que deseje penetrar os segredos de sua profissão ganhará em ler Stanislávski e exercitar-se a partir de seus ensinamentos.

O objetivo fundamental das pesquisas stanislavskianas é estabelecer a total intimidade entre o ator e a personagem, para que haja a identificação de ambos. Narra o teórico, em *Minha vida na arte*, que os seus atores, para se impregnarem dos papéis, para “entrarem na pele das personagens”, escolhiam um dia para viver a vida delas, de acordo com as indicações do texto (p. 44). Cada diálogo, cada observação, cada comportamento visava a reproduzir a psicologia da personagem, se o autor a surpreendesse naquela circunstância. Não pode haver mais proveitoso exercício para animação de um papel, no qual o ator elabora, em todos os pormenores, o inteiro caráter retratado. Nesse empenho, servem ao comediante tanto a aplicação lúcida como um feliz acaso. Conta Stanislávski que, ao preparar *George Dandin*, não saía dos clichês habituais. Todos os esforços de penetração do papel não logravam atingir mais que os efeitos exteriores. Até que um traço da maquilagem, feito involuntariamente, mudou a expressão de sua fisionomia, trazendo-lhe a intimidade necessária com a criatura de Molière.

Robert Lewis, em *Método ou loucura* (trad. Bárbara Heliodora, Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1962), faz uma sinopse do “sistema”, constituída de quarenta itens, os quais enfileiram os vários requisitos para chegar-se a uma boa atuação. Uma frase de Pushkine estende-se

sem inconveniência ao ator: “A autenticidade da paixão, a verossimilhança da emoção, colocadas nas circunstâncias dadas, é o que nossa razão exige do escritor ou do poeta dramático” (p. 95). Para satisfazer essa exigência, o intérprete “trabalha-se a si mesmo”, isto é, se auto-analisa, faz um esforço de introspecção, e o resultado será tanto mais expressivo quanto mais rica for a personalidade, no permanente intercâmbio com o mundo exterior. A ação, requerida do ator, identifica-se ao conceito de intenção, norma íntima de atingir determinado fim. Verdade do sentimento ou paixão assemelha-se a verdade em certa circunstância. Deve-se criar vida, sentimento verdadeiro, com a ajuda da técnica, a qual, através da consciência, desperta o subconsciente. O objetivo final do trabalho interpretativo é “a criação, no palco, da vida de nossa Alma — não a vida física, e o corpo é apenas o instrumento”. Passa-se, no diagrama, em chaves menores, ao processo de sentir (internamente) e ao processo de expressar a emoção. Exploram-se, adiante, os três motores da vida psíquica: a inteligência, a vontade e o sentimento (emoção). Define-se a reação a certo estímulo, como se ele se passasse na realidade, e valorizam-se a imaginação, a memória emocional e outros componentes do perfeito universo interpretativo. Os sentimentos verdadeiros de nada valem se o ator não domina os meios expressivos, a fim de chegar ao público. Surgem, pois, os exercícios de relaxamento, a noção de tempo e ritmo, a colocação da voz, a dicção, a dança, a acrobacia e tudo mais que ampara o intérprete, aparelhando-o para que não falhe na tarefa de passar da fase criadora interna à expressão artística, do conteúdo imaginário à forma acabada — fim da obra de arte.

Ninguém foi mais longe do que Stanislávski na pesquisa da verdade íntima, no trabalho de interiorização, nessa procura de um colóquio alucinadamente sincero, cujo ideal é a inteira entrega do ator à personagem. Pensa-se, com esse procedimento, alcançar a fusão do intérprete com o papel, fornecendo ao espectador a ilusória possibilidade de escutar e ver agir a própria personagem e não quem a representa. Esse pressuposto condicionaria o ator a embriagar-se no propósito de abdicar do próprio eu em função do eu absoluto da personagem. Stanislávski guarda-nos do erro, afirmando que “o ator não pode experimentar senão seus próprios sentimentos, não pode agir senão em seu próprio nome. Ele não saberia tomar de empréstimo outra personalidade. No palco, o ator continuará ele mesmo, sentirá o que representa, medindo-se sua arte pela faculdade de

reviver a vida da personagem”. Essa consciência proíbe os delírios irracionais, levando a concluir que, na base da interpretação, segundo Stanislávski, se encontra o mesmo duplo que inspirou o *Paradoxo* de Diderot.

O estranhamento brechtiano

Ao ideal da fusão do ator com a personagem opõe-se a teoria de Brecht, que preconiza, ao contrário, um afastamento, no seu famoso *Organon*. O conceito do dramaturgo alemão não se separa da tese geral sobre os objetivos do teatro, e se nutre tanto da idéia a respeito dos propósitos da peça como da presença do público no espetáculo. O conjunto de princípios leva à formulação da teoria do teatro épico, de claro papel desmistificador dentro da sociedade de classes. A preocupação de racionalidade, que abole o transe, leva ao preceito: “Em nenhum momento (o ator) deve entregar-se a uma completa metamorfose. Uma crítica do gênero: ‘Ele não representava o papel de Lear, ele era Lear’, seria para ele a pior das acusações. Ele deve contentar-se em mostrar sua personagem, ou, mais exatamente, não contentar-se em vivê-la; o que não implica que permaneça frio enquanto interpreta personagens apaixonadas. Apenas, seus próprios sentimentos nunca deverão confundir-se automaticamente com os de sua personagem, de forma que o público, por seu turno, não os adote automaticamente. O público deve desfrutar nesse ponto a mais completa liberdade” (ver Bertolt BRECHT, *Petit organon pour le théâtre*, in *Écrits sur le théâtre*, Paris, L’Arche, 1963, p. 192).

Mostrar a personagem e não “encarná-la”, eis o lema brechtiano para o ator. Estão contidas aí as premissas didáticas do teórico: o teatro é um dos instrumentos da revolução. Importa, em cada situação, isolar o *gestus* social, aquele ensinamento preciso que dá a medida dialética da história. Se o ator se confundisse mediunicamente com a personagem, manteria a atmosfera ilusória do espetáculo, prejudicando a instauração da consciência revolucionária. Daí a vantagem de piscar o comediante para o público, lembrando-lhe sempre que o espetáculo é ficção.

Brecht não proíbe que seu ator, nos ensaios, se ponha na pele da personagem, como um método de observação, entre outros. Ele vê na observação, aliás, parte essencial da arte do comediante. Esse raciocínio admitiria que se considerasse a utilização do método de Stanislávski um estágio anterior ao da procura do efeito de distanciamento (ou estranhamento). É evidente que, para afastar-se, é neces-

sário estar próximo, antes de mais nada, e a técnica da aproximação se aprende no sistema stanislavskiano. A primeira teoria tem sobretudo fundo psicológico, enquanto a segunda sublinha os elementos sociais e políticos. O estranhamento brechtiano visa a não permitir que o ator se confunda com os postulados de uma ordem premissa.

Embora admirando sem reservas as encenações do *Berliner Ensemble*, conjunto dirigido por Brecht, e, depois, pela atriz Helene Weigel (1900-1971), sua viúva, alguns críticos e atores não distinguem o estilo próprio que deveria caracterizar-lhe o desempenho. Tratar-se-ia apenas de excelente interpretação, equiparável à dos grandes elencos, na forma tradicional. Seja qual for a validade da teoria brechtiana do estranhamento, de qualquer maneira ela aguçou o empenho lúcido do ator em estimular o juízo crítico do público.

Significado

O ator passou por diferentes avaliações, na história do teatro. Na Grécia, verdadeiro oficiante do culto de Dionísio, ele recebia honras públicas. Em Roma, onde o teatro não gozava do mesmo favor, o comediante era escravo, e sabe-se que certas mímicas lascivas (gênero que se cultivava, ao lado da dramaturgia erudita, de origem grega) eram desempenhadas por prostitutas. A Idade Média reformulou a questão do ator, ao extrair um esboço de drama da liturgia cristã. Sacerdotes, religiosos de toda espécie e o séquito do clero concorreram para o espetáculo medieval, semelhante para eles a uma ato de fé. O amadorismo, que se nutria de elementos saídos das várias classes, irmanados pelo espírito de devoção, cedeu lugar às confrarias profissionais, exibindo-se de burgo em burgo. No século XVII, não obstante recebesse subsídios de Luís XIV e fosse uma das glórias reconhecidas de França, Molière não teve sepultura cristã, porque se dedicava à infamante profissão de ator. Ao ser vencido o preconceito social, com o relaxamento da fé religiosa, o ator alçou-se ao posto de ídolo, no qual é possível admirá-lo agora. As vedetas desfrutaram de um prestígio incomum e, sobretudo através do mecanismo cinematográfico, passaram a mitos coletivos.

Até cerca de cinquenta anos atrás as carteiras profissionais do Brasil assemelhavam a condição de atriz à de prostituta. Há menos de quatro décadas, o ator ascendeu socialmente, e correu o risco de transformar-se em enfeite de festas elegantes. A multiplicação das escolas especializadas, inscritas nos currículos universitários, vem completando a tarefa de valorizar o intérprete. Denuncia ainda o

lugar secundário que ocupa na organização da sociedade o baixo salário que lhe é atribuído. Salvo raras exceções, o ator percebe vencimentos de fome, e não ajuíza as mesmas garantias reconhecidas aos outros profissionais. Desdobra-se ele, para assegurar a sobrevivência, em trabalhos na televisão ou no cinema, colidentes com a aparência de conforto e bem-estar que o apreço social supõe em seu cotidiano. Além da tensão psicológica natural no desdobramento em outra criatura, o precário ganho financeiro do ator fustiga-lhe a neurose.

Alvo dos dramaturgos que não o consideram adequado para as suas personagens ou dos encenadores que não o julgam satisfatório para as suas concepções, o ator, em teatros pouco desenvolvidos, é sempre vítima de críticas. Como a profissão não seduz, sob o prisma econômico, só os talentos dotados de vocação irresistível permanecem no palco. Muitos valores inequívocos, desestimulados pela ridícula retribuição, adaptam-se a outros trabalhos, sufocando seu legítimo anseio de afirmar-se com plenitude. As perspectivas não são de molde a pensar, de imediato, em melhores dias.

A esses problemas, por assim dizer prosaicos, junta-se outro, talvez mais sério, ligado a toda a maldição de incomunicabilidade do homem moderno. A ficção contemporânea, particularmente a teatral, esmerou-se em assinalar que a confiança humana ressoa no vácuo, e as réplicas de uma peça mais parecem diálogos de surdos. Pirandello (1867-1936), antes de outro dramaturgo, surpreendeu a questão dentro do próprio teatro, a ponto de desesperar da viabilidade de uma autêntica arte interpretativa. Em *Seis personagens à procura de um autor*, toda vez que o Primeiro Ator começa a representar o Pai, este o interrompe, por não se reconhecer naquela inexpressiva caricatura de seus sentimentos. A peça patenteia melancolicamente a impraticabilidade do desempenho, sob o ângulo do autor.

Diversos dramaturgos, porém, testemunham que suas pálidas criações ganharam vida insuspeitada, na pele de grandes comediantes. A indicação sumária do papel desabrochou numa existência completa, cuja amplitude mal se reconhecia na palavra escrita. Não são poucos os autores que admitem certos intérpretes como co-autores de sua obra. O próprio Pirandello, ao ganhar intimidade com o teatro, compreendeu-o melhor, e em *Os gigantes da montanha*, sua última peça, afiança que os atores dão corpo aos fantasmas para que vivam, e eles vivem. O difícil dramaturgo rendeu-se aí à grandeza da profissão de comediante.

4

Os elementos visuais

Por comodidade, preferiu-se englobar sob a rubrica de elementos visuais o exame da cenografia e da indumentária. Ainda hoje, também por facilidade de expressão, tem-se o hábito de considerar acessórias essas duas artes, ao lado da música ou do uso incidental do cinema ou da TV. Mas o acessório, por definição, é o “que não é fundamental junto a uma coisa, sem fazer parte integrante dela”. Ora, no espetáculo, o cenário e a vestimenta situam o ator no espaço, e são essenciais à caracterização da personagem tanto quanto a palavra. A mais simplificada decoração ainda não o deixa de ser, ou o público precisa completar pela imaginação aquilo que a montagem não lhe oferece. Alguém lembrará que Hamlet, por exemplo, tem saído de uma indeterminada Dinamarca medieval, para usar trajes modernos. Essa opção do encenador modifica a tragédia shakespeariana, para conferir-lhe marcadamente o cunho de atualidade. Desde os tempos gregos, as convenções cenográficas e do vestuário, incluindo as máscaras, já serviam para definir em princípio o gênero e as personagens. Como considerar acessórias as artes que são fundamentais na materialização do espetáculo?

Elementos visuais, por outro lado, têm o defeito de supor uma excessiva amplitude para caracterizar a cenografia e a indumentária, porque o intérprete (e conseqüentemente o desempenho) é o primeiro elemento visual do teatro. A visualização extravasa tanto das artes

plásticas do teatro que se diz, com intuitiva espontaneidade, que se vai ver uma peça. No espetáculo, através da expressão do comediante, as palavras tornam-se visíveis, e elas só adquirem plena ressonância auditiva quando acompanham os gestos e o movimento dos lábios. Consentâneo com a sua origem, o teatro tende a tornar plástico tudo que participa de sua formação. A dificuldade para separar os vários elementos do espetáculo tem a vantagem, ao menos, de contribuir subsidiariamente para a definição do teatro como síntese artística.

Arquitetura × pintura A cenografia oscilou, desde os primeiros tempos, entre a arquitetura e a pintura. Dependendo da inclinação maior do artista plástico aplicado no teatro e das tendências de uma escola, o cenário se apresenta mais a um espaço construído ou a um quadro. Entretanto, ainda aí o ideal do teatro é a síntese das duas artes.

A presença do ator, intérprete de determinada personagem, obriga a um enquadramento espacial que leva o palco à arquitetura. Stanislávski reproduz, em *Minha vida na arte*, um diálogo com Gordon Craig (1872-1966), no qual lhe é repetida “uma incontestável verdade: o corpo do ator, abaulado como é, não fica bem ao lado da tela pintada, chata e sem relevo: o palco exige a escultura, a arquitetura, o volume” (p. 183). Pensando-se na situação do homem no espaço que o envolve, é inimaginável que não se concebesse sempre o cenário em termos arquitetônicos. Será justo ponderar, porém, que mesmo os pintores que fazem o cenário como tela procuram sugerir uma construção, não se bastando com uma unidade pictórica independente do intérprete. O público reconhece com facilidade, aliás, quando um cenário foi desenhado por um pintor que não entende de teatro: ele se vale de sugestões de equilíbrio plástico avessas à figura do comediante, como uma lua situada na parte inferior do telão de fundo (coberta a cada instante nos deslocamentos no palco) ou um animal fixado em pose, contrariando a mobilidade permanente do desenrolar do diálogo no tempo.

A pintura, no teatro, completa a construção arquitetônica. Às vezes, havendo muitas mudanças de ambiente ou desejando-se um efeito de leveza, que é difícil de obter com o cenário construído, apela-se para uma solução pictórica, amoldada ao espírito da arquitetura. Uma tela com móveis e objetos pintados não deixa por isso de sugerir um espaço construído, que é aquele em que se move o ator.

Convenção × realismo

Outra luta que se vem travando é a do realismo contra a convenção, não específica, aliás, da cenografia e da indumentária, mas comum a toda arte. Num primeiro exame, pode-se argumentar que, se cabe ao cenário enquadrar a ação e à roupa vestir o ator num certo papel, uma base realista deveria presidir sempre aos elementos visuais do espetáculo. Lembre-se, contudo, que o próprio teatro em princípio é convenção, e a partir desse dado tudo o mais tem direito de libertar-se do realismo. Não bastasse essa válvula teórica, a própria história do teatro desmente a obediência estrita aos padrões realistas.

Grande parte da dramaturgia, a começar pela antiga, situa a ação no meio da rua, o que facilita o uso de um cenário único e convencional para diferentes peças. Os cenários de interiores, também, sobretudo os salões ou as salas de visitas, que não reclamam particularidades evidentes, podem ser comuns a muitos textos. Ainda assim, há um ponto de partida realista, dentro de uma ampla convenção.

Depois das colunas e das perspectivas barrocas do classicismo, a cenografia romântica voltou-se para a paisagem, independentemente das exigências da obra. Está aí um exemplo típico de convenção das escolas, fugindo ao compromisso realista.

Onde a convenção aparece mais nítida é na indumentária. Os atores da tragédia grega, para se alçarem à estatura gigantesca dos heróis, tinham os ombros engrandecidos por enchimentos e usavam máscaras e coturnos. Desprezava-se a medida realista dos homens normais. Na comédia, os intérpretes ostentavam símbolos fálicos de couro, numa possível vinculação do gênero ao primitivo culto dionisíaco, no qual se celebrava a fertilidade. Não havia, porém, total convenção nem estrito realismo. Em *As Eumênidas*, última peça da trilogia esquiliana *Orestia*, as Fúrias, deusas vingadoras, surgiram em cena com aspecto horrível, do qual faziam parte serpentes simuladas no cabelo, provocando reação de terror na platéia. Os protagonistas da comédia aristofanesca punham máscaras evocadoras dos modelos reais, e o coro de *As vespas* ou *As rãs*, por exemplo, usava trajes consentâneos com os títulos. A Comédia Nova adotou a divisão das máscaras segundo o sexo, a idade e a classe social das personagens, numa evidente mistura de elementos convencionais e realistas.

Para o público de hoje seria estranhável que os heróis gregos surgissem em cena sem as vestimentas ao menos indicativas de sua época. Essa preocupação não vigorou em muitos séculos, tanto assim

que até as personagens do setecentista Alfieri usavam os trajes elegantes do momento, mesmo quando pertenciam à Antiguidade. Orestes entrava no palco de botas, cabeleira comprida e espada. O anacronismo não prejudicava o efeito artístico da montagem.

Tornada lei, com a escola realista, a observância da verdade histórica e do modelo autêntico, as reações do simbolismo e dos *ismos* posteriores procuraram reintroduzir no palco a fantasia, e o cenário pôde ser completamente abstrato. A partir de Appia e Gordon Craig, sobretudo, o cenário abriu-se para a funcionalidade e para o território poético, superando a convenção e a pobreza do realismo.

Evolução da cenografia

As unidades de ação, lugar e tempo da tragédia grega, mesmo não sendo tão rígidas como a exegese restritiva da posteridade fez crer, simplificaram muito o problema da cenografia, que se bastava com fachadas de palácios, templos e tendas de campanha. Mecanismos destinados a produzir efeitos especiais enriqueciam o aspecto visual do espetáculo: o *ekiclema* mostrava de improviso ao público uma cena ocorrida no interior do cenário; a *mecané* levava aos céus deuses e heróis; e o *teologéion* incumbia-se de revelar uma divindade, sobretudo no final das tragédias euripidianas. Alçapões traziam ao palco, vindas do solo, sombras de mortos.

A cenografia latina, principalmente no tempo dos imperadores, acompanhava as construções faustosas dos teatros, buscando o impacto visual de riqueza e luxo. Essa fase, porém, é posterior ao aparecimento dos principais dramaturgos romanos, e sugere, na senda do que se observou na Grécia em matéria de edificações, que a parte exterior predomina quando o elemento literário está esgotado.

O drama religioso da Idade Média teve uma evolução particular. No início, confundindo-se com a própria liturgia, seu cenário era o interior da igreja. Ao tornar-se drama semilitúrgico, emoldurava-o o pórtico dos templos. Finalmente, os mistérios se representavam nas praças, e a enorme variedade de locais das cenas impôs o invento de uma decoração especial, inédita no teatro: o cenário simultâneo, em que diversas indicações, muito sumárias, se justapunham ao longo de um estrado. Um simples portão sugeria uma cidade, uma pequena elevação simbolizava uma montanha, e assim por diante. No canto esquerdo do estrado, uma enorme boca de dragão servia para a

passagem dos demônios e a ida para o inferno dos pecadores irremissíveis. Na parte direita, acima do chão, situava-se o paraíso, lugar de felicidade eterna. Esse enquadramento permanente, encontrável nos mais diversos mistérios, revelava o profundo vínculo da cenografia com o espírito do texto: a vida humana como transitoriedade para um desses dois destinos inapeláveis.

A maquinaria medieval esmerou-se em efeitos cênicos. As execuções passavam-se em face do público. Os canhões, utilizados nas batalhas, chegaram a provocar mortes ou queimaduras graves. Narra Gustave Cohen (1879-1958) que o pintor flamengo Karl Van Maender preparou um dilúvio com tanta perfeição que os espectadores de um mistério ficaram também inundados. A admiração pelo engenho foi maior do que o possível desagrado com o banho imprevisito (ver Gustave COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age*, nova edição, Paris, Honoré Champion, 1951, p. 156).

A dramaturgia clássica retornou aos princípios greco-latinos, adotando as unidades aristotélicas. Um só cenário prestava-se a todos os diálogos. Os divertimentos de Corte, que se tornaram particularmente brilhantes em Versalhes, apelaram de novo para a suntuosidade.

No livro *Drama — its costume and decor* (A Studio Publication, 1951), James Laver afirma que “cenário é sempre Barroco, e Barroco é o teatro em flor, isto é, em sua maior teatralidade, quando ele invade cada departamento da vida” (p. 18). Adiante, o ensaísta acrescenta que “o teatro moderno, ou talvez seria mais verdadeiro dizer o teatro cujo ciclo se está finando, é o descendente direto do teatro de Corte do período Barroco” (p. 74). As perspectivas sucessivas tiveram o objetivo de alargar ilusoriamente a dependência do palácio escolhida como cenário. Serlio (1475-1554), Torelli (1608-1678) e a família Galli de Bibiena [Ferdinando (1657-1743) inventou os cenários em perspectiva diagonal] foram alguns dos mestres italianos que fizeram o barroco triunfar em toda a Europa. A grandiosa construção arquitetônica desses cenários, porém, presta-se menos ao teatro declamado que à ópera. Dentro de tantas colunas, cúpulas, arcos e perspectivas, a presença humana se reduz, e só se faz sentir pelo canto vigoroso.

O romantismo depôs o arquiteto em favor do pintor de paisagem, observa ainda James Laver (p. 198). O duque de Meiningen (1826-

-1914) principiou a reforma realista, e Antoine (1858-1943), no *Théâtre Libre*, chegou a utilizar pedaços de carne verdadeira no cenário de um açougue. A propósito dessa alteração, escreve Pierre Sonrel (1903-1983): “A fotografia representa na segunda metade do século XIX o mesmo papel do diorama no fim do século XVIII e da perspectiva no século XVII. Admira-se aí o *trompe-oeil* e a imitação servil, objetiva, da natureza” (ver Pierre SONREL, *Traité de scénographie*, Paris, Libr. Théâtrale, 1956, p. 89). A mera reprodução da realidade à volta, certamente, não poderia continuar por muito tempo um ideal artístico.

Na Grécia, em Roma e na Idade Média, os espetáculos realizavam-se durante o dia, aceitando-se a luz do sol para iluminação em todas as circunstâncias. A passagem do teatro para as salas fechadas e os horários noturnos levou a iluminar-se o palco, primeiro com óleo e depois com gás. A descoberta da eletricidade teve profunda repercussão na cenografia, modificando completamente os recursos luminosos, a partir de fins do século passado. Appia elege fator básico de uma boa decoração a luz, que salienta a plasticidade do corpo humano. A luz, seccionando espaços, no palco, e crescendo ou diminuindo de intensidade, pode funcionar sozinha como cenário, e mais de uma vez tem resolvido admiravelmente os problemas inacessíveis aos elementos construídos. A instalação de numerosos refletores, rotina dos teatros bem aparelhados, facilita os jogos luminosos, e ressalta um ator ou um pormenor. Se a pintura, por si, ganha em ser contemplada numa luz uniforme, a incorporação da eletricidade confirmou o lugar da cenografia na área arquitetônica.

A enorme tradição recolhida do passado dá liberdade ao artista atual para mover-se em qualquer campo, de acordo com o seu temperamento. Alguns cenógrafos continuam na linha pictórica, tratada pelas pesquisas plásticas de hoje. Outros reformulam o construtivismo. Ainda uns terceiros fundem as duas tendências, e utilizam em quantidade as projeções, facilitadas pelos recursos técnicos modernos. Um novo desejo de reconstituir uma síntese teatral, a partir da decoração, ameaça de formalismo certos espetáculos. Outros cenógrafos, acreditando que o importante é sublinhar o vigor interpretativo, reduzem conscientemente sua obra a elementos cênicos, o que não deixa de ser um desvio.

Entre essas várias tendências oscila o palco de hoje, aberto a mais amplo experimentalismo.

Indumentária A ficção permitiu sempre que a indumentária teatral gozasse de grande liberdade, afastando-se deliberadamente dos modelos realistas. A estilização das máscaras, das túnicas e dos coturnos da tragédia grega transformava o ator numa figura escultórica, e a comédia, embora mais simples, recorria também ao fantástico. A dramaturgia latina usou como caracterização as roupas vestidas pelas personagens: a comédia *palliata* tinha personagens gregas, que trajavam o pálio; na comédia *togata* os atores utilizavam a toga romana; a *trabeata* referia-se aos cavaleiros, com *trabea*; a *tabernaria* fixava os humildes; e a tragédia *praetexta* mostrava os atores com a toga romana ou *praetexta*.

Sobre as vestimentas medievais, escreveu Pierre Sonrel: "Mais que a preocupação com a verdade histórica, era o gosto da magnificência que presidia à escolha dos costumes. Os anjos eram vestidos com roupas de meninos do coro; Deus Pai trazia hábitos episcopais, a mitra ou a tiara; Pilatos usava o traje de um rico senhor ou de um poderoso magistrado" (obra citada, p. 19).

A inobservância dos ensinamentos da História chegou ao auge no século XVII, em que as gravuras mostram guerreiros pseudo-romanos com plumas na cabeça. Na reforma geral empreendida pelos enciclopedistas franceses, um dos pontos básicos era a maior verossimilhança da indumentária. Lembra James Laver que Mlle. Favart, ao aparecer no palco, em 1761, como princesa turca, vestida com um traje turco autêntico, provocou tremendo espanto do público (obra citada, p. 155).

Os atores da *Commedia dell'Arte* italiana usavam figurinos de convenção. Os primitivos Arlequins, por exemplo, vestiam malhas colantes, com manchas coloridas, aplicadas ao longo do tronco e dos membros. Essas manchas estilizaram-se depois em formas geométricas, passando de triângulos a losangos. Observações paralelas poderiam ser feitas a propósito das outras "máscaras". As mulheres, entretanto, limitavam-se a seguir a moda.

O realismo inoculou também na indumentária o gosto da veracidade histórica e da perfeita adequação do traje à personagem. Mas ele, por sua vez, nos excessos, incorre em riscos prejudiciais. Um perigo é a reconstituição arqueológica, outro a fotografia. Os figurinos teatrais não podem deixar de servir ao ator e ao propósito geral de ficção.

Complemento auditivo Tratando-se de teatro como síntese de elementos artísticos, em que a parte visual se conjuga com a literária, cabe lembrar que a música participa também do espetáculo. A tragédia grega atribuía a ela grande importância, porque as evoluções do coro eram marcadas pelo canto. A música era assim orgânica na representação. Em *O misantropo*, comédia de Menandro (342/41-291/90 a.C.), descoberta recentemente, as separações entre os atos se faziam com números de canto e dança. O teatro esmerava-se no propósito de englobar as várias artes. A coreografia dos diversos gêneros supunha elevado cunho estético.

O desejo de explorar separadamente todas as possibilidades de cada elemento artístico deve ter acarretado a especialização. Com a tragédia clássica francesa, por exemplo, em que a palavra atingiu a perfeição do aproveitamento cênico, a música desapareceu do espetáculo. Data daí, por outro lado, o interesse crescente pela ópera, na qual a música praticamente ofusca a palavra. Alguns teóricos se satisfazem em cortejar a tragédia grega e a ópera, distinguindo-as pela predominância do elemento literário ou musical: na primeira, a hegemonia é da palavra, ao passo que na segunda o canto dispensa até o claro entendimento do discurso. Molière, em sua última fase, compôs comédias-bailado, interligando de novo, em divertimentos de Corte, a literatura, a música e a dança. Depois da insuperável penetração literária da tragédia clássica, a mistura das artes se prestou mais aos passatempos amáveis ou aos melodramas.

O encenador moderno, interessado em provocar um impacto coeso sobre o público, recorreu outra vez à música, e ela, no teatro declamado, pode sublinhar as intenções dramáticas ou apenas as entradas de personagens. Seu papel é de apoio, mas, como todo apoio bem colocado, torna-se imprescindível à sustentação do conjunto.

Brecht atribuiu de novo à música função orgânica — e uma organicidade que ela não conheceu provavelmente nem na tragédia grega. Numa deliberada ruptura com o diálogo, o canto passa a comentar os acontecimentos, ao fim das cenas, estabelecendo um contínuo jogo dialético na representação, inerente ao objetivo almejado. A música provoca aí, melhor do que os outros recursos, o efeito de estranhamento. E, segundo reconhece o *Organon*, a síntese do espetáculo não subtrai a independência da estrutura sonora.

Lugar certo A tendência natural do cenógrafo, a menos que tenha uma segura formação teórica, é exagerar seu papel. Quer ele dar largas à imaginação, fazendo um cenário descritivo (que substitui de certa forma o diálogo), ou simplesmente espraian-do-se na beleza formal. O perigo maior da inflação da cenografia reside em invadir todos os meandros do palco, num excesso deco-rativo que se basta. O cenário grandioso, ao invés de valorizar o ator, amesquinha-o no palco, e rouba a autêntica expressão do drama. O acúmulo de pormenores decorativos distrai a vista do espectador, impedindo-o de concentrar-se no conflito. O cenógrafo deve ter o dom específico de sua arte, que não é arquitetura, nem pintura, mas se vale de ambas, assim como de outros elementos da decoração, para criar o ambiente mais funcional em que se mova o intérprete.

A indumentária também reclama funcionalidade, tanto em rela-ção ao texto quanto ao físico do ator. No penetrante estudo "Les maladies du costume de théâtre", Roland Barthes (1915-1980) acaba por afirmar que "o bom traje de teatro deve ser bastante material para significar e bastante transparente para não constituir seus signos em parasitos. O traje é uma grafia e tem dela a ambigüidade: a grafia é um instrumento a serviço de um objetivo que a ultrapassa; mas se a grafia é muito pobre ou muito rica, ou muito bela ou muito feia, não permite mais a leitura e falha em sua função" (ver revista *Théâtre Populaire*, n. 12, 1955). O figurino não ganha em chamar a atenção para si, mas nem por isso precisa apagar-se. Deve-se vê-lo, mas não olhá-lo — conclui o ensaísta. De outra forma, a indumentária encerraria um valor autônomo, desligado do complexo artístico do espetáculo.

Essas considerações reforçam o princípio segundo o qual nenhum elemento artístico pode isolar-se e constituir uma unidade própria, no teatro. Se a peça subsiste na leitura, o leitor providencia uma encenação fictícia. A maquete de cenário tem um valor didático e permite o estudo da montagem, mas só pode ser julgada quando o intérprete habita a construção. Os figurinos desenhados representam também apreciável documento: só adquirem vida real quando trans-formam o tecido e vestem o comediante. Exagerados ou reduzidos, rompem o equilíbrio e, assim, comprometem a harmonia do conjunto.

5

A arquitetura

A arquitetura está intimamente ligada à realização do espetáculo. Num sentido absoluto, cada peça teria montagem perfeita num edifício construído idealmente para ela. Quantas obras deixam de ser produzidas por um elenco em virtude das particularidades da sala! O palco é demasiado pequeno para os reclamos da encenação ou, ao contrário, não facilita a intimidade, quando uma grande área separa o intérprete do público.

Há teatros condenados pela má localização, pela acústica insa-tisfatória ou pela falta de conforto. A burguesia deixa de prestigiar certas salas, deliberadamente pobres, e as camadas populares, embora sensíveis ao aparato, não se sentem à vontade nos saguões luxuosos. O caráter religioso das festividades cênicas, na Grécia, deu ao sacer-dote de Dionísio um lugar privilegiado, na platéia, e a marcada separação de classes, nos últimos séculos, inspirou os projetos que repartem os espectadores em poltronas, frisas, camarotes, balcões e galerias. Em alguns teatros, o acesso às galerias se faz por passagens próprias, que não se confundem com as suntuosas escadas das portas principais. Até o século XVIII, indivíduos favorecidos não se con-tentavam em ocupar os melhores lugares da platéia: acotovelavam-se com os atores, dentro do palco. A progressiva abolição dos privilé-gios recomenda que se projete uma só platéia ou, se a exigüidade

do espaço requer o aproveitamento da altura, que os balcões não sirvam para espelhar as diferenças sociais.

Apresenta-se ao arquiteto uma série de alternativas. Projetará um edifício para diversos fins ou apenas para teatro? Sobretudo nas cidades em que é reduzido o movimento cênico, não se aproveitaria melhor uma sala que se prestasse também a concertos, conferências e eventualmente até a exibições cinematográficas? Os grandes teatros municipais, construídos na linha das Casas da Ópera italianas, desservem melancolicamente as peças declamadas, que alcançam melhor rendimento quando um enorme prosccênio não afasta o elenco do público. Assim, são diferentes as necessidades da ópera e da dramaturgia. Deve o arquiteto encerrar o intérprete na caixa do palco ou preferir a arena ou o dispositivo elisabetano, que aproximam o desempenho dos espectadores? A opção subentende uma linha estética e serão diferentes os efeitos do espetáculo. Cabe ao arquiteto recorrer ao imenso arsenal técnico propiciado pela maquinaria moderna ou conservar, como querem alguns, as mudanças manuais? O extraordinário progresso científico dos nossos dias, principalmente na Alemanha e nos Estados Unidos, com uma aparelhagem eletrônica de total precisão, permite os mais variados efeitos. Giratórios mudam em segundos a decoração. A superfície do palco pode ser dividida em áreas menores, móveis, ou toda ela elevar-se, para dar lugar a outro ambiente. Os carros cenográficos, movidos pelas coxias, forjam em instantes nova ilusão. Projetores criam um cenário que não teria as mesmas virtudes plásticas, se fosse construído. A iluminação atinge hoje requintes até há pouco inimagináveis. Por que não aproveitar todos esses recursos oferecidos pela técnica?

Por outro lado, a instalação de complexa maquinaria, além de muito dispendiosa, podendo raramente ficar a cargo das bolsas particulares, costuma não trazer vantagens práticas: poucos espetáculos a reclamam e, posta em funcionamento, atrai para si uma atenção que deveria estar voltada para o ator e o texto. Os verdadeiros estetas não esquecem a lição de Lope de Vega (1562-1635), segundo a qual bastam para fazer teatro dois atores, um estrado e uma paixão.

Se o espetáculo, nas grandes épocas, era concebido como celebração, tinha de impor a sua arquitetura particular. Perdida aquela característica, não se encontrou outra que determinasse uma forma aceitável nem um princípio unificador. Época de transição, a nossa ainda busca uma arquitetura para o seu teatro, que por sua vez está no encalço de uma justificativa para a própria sobrevivência.

O achado grego

Os estudos não atualizados continuam a apresentar como padrão do edifício cênico, na Grécia, o Teatro de Epidauro, construído no século IV a.C. pelo arquiteto Policeto. Jouvett, nas Notas sobre o edifício dramático, ainda afirma que “o primeiro traço do edifício dramático é uma circunferência” (ver *Architecture et dramaturgie*, obra coletiva, Paris, Flammarion, 1950, p. 15). Pesquisas recentes, comunicadas pelo arqueólogo Carlo Anti (1889-), dão conta de que o *teatron* (platéia), na época de Ésquilo, tinha a forma trapezoidal, e o palco ficava do lado maior. Assim era o Teatro de Siracusa, do qual se conservam indicações mais seguras. A construção era de madeira, em muitos casos provisória, procurando as encostas que formavam envolvimento natural, inclusive para propiciar boa acústica. Afirma o estudioso italiano: “Em todo o mundo grego não existe traço de orquestras primitivas circulares, das quais, de resto, falta qualquer lembrança, também na tradição escrita” (ver Carlo ANTI, *Teatri greci arcaici*, Le Tre Venezie, 1947, p. 58).

A forma que chegou até nós como representativa da solução grega ideal é o Teatro de Epidauro, muito posterior à fase áurea da tragédia. Construído de pedra, não formava uma unidade arquitetônica, porque suas três partes fundamentais eram isoladas. O público se concentrava no *teatron*, verdadeiras arquibancadas em semicírculos concêntricos de 270 graus. No centro, ficava a *orquestra*, onde evoluía o coro e, segundo alguns teóricos, ocorria também a representação dos atores. Ao fundo, fechando as duas extremidades do *teatron*, situava-se a *skene*, que reproduzia normalmente um palácio real. Diante da *skene* colocava-se o *proskēnion*, palco propriamente dito, destinado segundo alguns ao desempenho dos atores e, para isso, ligado à *orquestra* por escadas de madeira. As entradas do coro, nas passagens das extremidades do *teatron*, denominavam-se *parodoi*. As amplas dimensões da platéia não dificultavam a catarse trágica, porque a disposição à volta da orquestra aquecia o espetáculo.

A solução romana

O edifício teatral romano foi uma adaptação dos últimos teatros gregos. Construíam-se em Roma prédios autônomos, em terreno plano, não mais escavado nas colinas. O *teatron* reduziu-se a um semicírculo perfeito, destinando-se a outra metade ao palco (*proscenium*), que se tornou assim muito largo. Como não havia coro para atuar na *orquestra*, a metade da circunferência que restou era ocupada pelos senadores.

Sentando-se eles na parte mais baixa da *cavea* (platéia), o palco não podia ser muito alto, para não prejudicar a visibilidade. O palco e a *cavea* ligavam-se por uma passagem coberta, denominada *vomitória*, e que dava unidade arquitetônica ao edifício. Um teto cobria o palco e, mais tarde, passou-se a usar também a cortina. Sobre a *cavea*, estendia-se o velário, para proteger o público do sol e da chuva. Havia recintos, no próprio edifício, para os espectadores passarem ou se abrigarem, verdadeiros embriões dos *foyers* atuais. A ornamentação, sobretudo com certos imperadores, tornou-se riquíssima, desde o mármore de várias cores ao ouro. O edifício fechou-se e, desintegrado da natureza, não foi mais, também, o centro de atração para um grande público popular.

Na Idade Média

A Idade Média não criou um edifício teatral próprio. No princípio, como o drama litúrgico se confundia com o ofício religioso, sua arquitetura natural era o interior da igreja. A laicização subsequente ainda admitiu que o quadro arquitetônico dos dramas semilitúrgicos fossem os pórticos das catedrais. O mistério transferiu-se para uma sala retangular ou para a praça pública. Uma tela imensa, fixada por cordas, cobria os espectadores. Os privilegiados dispunham de camarotes especiais, conhecendo-se em Roma a existência de 84 deles, que se fechavam a chave. Essa hierarquia, contudo, não destruía o espírito da celebração, de caráter eminentemente religioso. A praça pública estimulava o comparecimento do povo, que se mostra arredio aos logradouros fechados. Palcos muito largos davam maior credibilidade aos cenários simultâneos. Nesses locais improvisados, os mistérios duravam diversos dias, em contínuo ambiente de festa popular.

O palco elisabetano

Talvez, na história do espetáculo, não tenha havido maior adequação entre dramaturgia e local de montagem do que a verificada no teatro elisabetano. Os ingleses do tempo de Shakespeare criaram a sala ideal para as obras escritas por uma plêiade de autores, os quais guardaram a multiplicidade de cenários do mistério e não se restringiram ao ambiente único da peça greco-latina. Abolida a encenação simultânea da Idade Média, era necessário construir um dispositivo que servisse como sala de palácio e campo de batalha. A admirável força poética da dramaturgia elisabetana valorizou a sugestão da palavra,

completada por signos expressivos. Uma árvore simbolizava a floresta em movimento, prenunciando a derrota de Macbeth. A convenção não perdeu seu lugar nesse universo imaginoso, que supunha também o poder inventivo do espectador. O teatro elisabetano foi de absoluta modernidade para o público ao qual se dirigia.

As gravuras do famoso *Globe Theatre* de Londres mostram a forma exterior octogonal, com uma abertura no centro, para o céu. Outras construções eram circulares, também envolvendo um espaço sem teto. Junto às paredes, superpunham-se balcões, ocupados pela nobreza. O público popular permanecia de pé, no rés-do-chão descoberto. Um estrado colocava-se no meio dessa arena, sem proteção superior na parte avançada. O fundo era coberto por um telhado, que se ligava na extremidade à estrutura do imóvel e era sustentado, no meio do palco, por duas colunas. Uma escada fixa conduzia à parte superior do palco, balcão prestável ao desempenho (como na cena de *Romeu e Julieta*), ou às vezes ocupado pelos espectadores com regalias. Os intérpretes quase se misturavam, assim, com o público do rés-do-chão, e sentiam o aconchego da vida humana, nos balcões dos dois andares superiores. No proscênio, espaço indeterminado, os atores podiam deslocar-se como se estivessem nos mais diversos cenários, e as cortinas afixadas no fundo modificavam todo o ambiente, de acordo com as necessidades da peça. Simples em demasia, imaginado em consonância com os textos escritos para ele e servindo-os com total eficácia, o teatro elisabetano constituiu um milagre arquitetônico, exemplo até hoje da perfeita integração das várias partes de um edifício.

Alteradas, no período seguinte, as características da dramaturgia, o dispositivo elisabetano não teve continuidade. Em nossos dias, os homens de teatro que desejam reviver o fastígio antigo se inspiram de novo, muitas vezes, na arquitetura do tempo de Shakespeare, não só para conferir-lhe o quadro original mas também para oferecer aos novos dramaturgos o instrumento de uma grandeza perdida.

A cena italiana

A cena italiana é a que suscita modernamente maiores polêmicas. Nascida quase como um imperativo da evolução social da Península, a partir do Renascimento, ela domina há mais de três séculos a arquitetura cênica em todo o mundo. A maioria dos teóricos, hoje em dia, a responsabiliza pela estagnação do teatro, enquanto alguns reconhecem seus méritos e advogam sua permanência. Em que consiste a cena italiana?

Fundamentalmente, ela separa com nitidez os dois campos magnéticos do espetáculo: palco e platéia. O palco fechou-se numa caixa destinada a produzir ilusões e os espectadores dispõem-se em cadeiras em face dele, afastados por uma rampa que delimita as áreas. A boca do palco funciona como verdadeira parede que, ao abrir-se, faculta a indiscrição do público, espiando aquele universo autônomo. A caixa fechada, que se comunica internamente com espaços laterais, em profundidade e em altura, pode modificar-se a cada momento pela troca de cenários, vindos das diversas direções. Os urdimentos proporcionam as mudanças pelo alto e as coxias facilitam as substituições de cenários construídos. Delimitado o espaço, numerosos refletores podem convergir para qualquer ponto do palco, permanecendo escondidos da vista do espectador pelas gambiarras internas. Assim descrita, a cena italiana parece a mais aperfeiçoada e não é à toa que, atravessando as mais diferentes escolas e concepções, ela resiste há tanto tempo e continua a inspirar os teatros tradicionalistas.

Do ponto de vista estético, o primeiro aspecto discutível da cena italiana prende-se ao afastamento que provocou entre o ator e o público. Perdeu-se, no teatro, o caráter de celebração coletiva. Mas, por que recusar esse afastamento, se é ele a base de teorias atuais, como a de Brecht? Argumenta-se que a alienação desejada é de outra natureza, ao passo que se observa na cena italiana o distanciamento físico entre intérpretes e platéia. A cena aberta, por outro lado, tendo de apelar inevitavelmente para a imaginação do espectador, acaba por não trazer problemas às mutações, enquanto o maior realismo da caixa fechada, que delimita o desempenho num espaço preciso, requer o atravancamento da cenografia. Daí, ao invés de serem facilitados os efeitos, atarem-se as mãos do encenador.

A separação das áreas interpretativa e contemplativa não veio só. Nem se pode esquecer que ao menos alguns espectadores privilegiados eram admitidos, no teatro de tipo italiano, no interior do palco, reduzindo o espaço do intérprete e provocando até, com os atropelos normais, um divertido anedotário. Coincidindo com o fastígio da ópera, a cena italiana teve de abrigar os executantes musicais, que foram metidos na fossa da orquestra, rasgada entre o palco e a platéia. No gênero declamado, esse imenso espaço, embora coberto, gela o desempenho.

A arquitetura italiana, coerente com o espírito separatista que adotou, trouxe o aperfeiçoamento do exibicionismo do público. Lu-

xuosos saguões e amplos corredores internos para o passeio nos intervalos fizeram do espectador também um objeto para ser visto, não apenas para ver a montagem. As frisas e os camarotes, encerrando-se à volta da platéia, não podiam ter boa visibilidade. Mas essa restrição não chegou a causar espécie: seus ocupantes ouviam apenas a grande ária do cantor famoso, permanecendo o resto do tempo a discutir negócios, a beber e a jogar. Chegou ao auge a prostituição do teatro.

O projeto de Gropius As aspirações de igualdade social, fortalecidas em nosso século, tinham de influir na arquitetura do teatro. Piscator encomendou a Walter Gropius (1883-1969), na década de vinte, um projeto que atendessem aos reclamos de sua nova concepção. O *Teatro Total*, embora não realizado até hoje, abriu caminho para as pesquisas contemporâneas, que em grande parte acolheram seus princípios.

O projeto de Gropius abole, antes de mais nada, a odiosa separação entre lugares privilegiados e galerias. Esteticamente, o objetivo do teatro, nas próprias palavras do arquiteto, não é "o amontoado material de refinadas instalações e truques técnicos, mas todos eles são apenas meios para *lograr que o espectador entre no acontecimento cênico e que o lugar que ele ocupa se assimile ao da ação, sem que esta se lhe escape por trás da cortina*" (apud Erwin Piscator, *Teatro político*, trad. argentina, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1957, p. 128). O diretor terá a possibilidade de utilizar, na mesma representação, o cenário de fundo, o proscênio ou a arena, separada ou simultaneamente. O teatro ovalado apóia-se em doze colunas delgadas. O ambiente de uma das extremidades do óvulo divide-se em três partes, dirigidas, à maneira de tenazes, para as primeiras filas da platéia. É evidente que estão aí três palcos conjugados, que ampliam a área de representação. Uma pequena plataforma circular, diante do cenário e envolvida pelas filas de cadeiras, pode ser utilizada como parte da platéia ou proscênio, aumentando o contato entre o ator e o público. O piso das cadeiras é girável 180 graus ao redor do seu centro, deslocando-se a plataforma circular para o meio, o que transforma o teatro em verdadeiro circo ou arena. Conjugam-se aí, portanto, as ordens grega, elisabetana e italiana. Todos os teatros flexíveis de hoje retiveram os ensinamentos do projeto de Gropius.

A arena A difusão dos teatros de arena, nos últimos anos, primeiro nos Estados Unidos e depois em todo o mundo, se explica de início como medida de economia, para substituir os teatros tradicionais, de mecanismos complicados e dispendiosos. Os antigos edifícios autônomos, requerendo terrenos bem situados, tornaram-se proibitivos em nossos dias, ainda mais que a rentabilidade não corresponde à de qualquer outra destinação imobiliária. O teatro de arena pode ser adaptado em qualquer sala, dispondo-se cadeiras ou arquibancadas em torno de um círculo, um quadrado ou um retângulo, onde ocorre a representação. O espaço é totalmente aproveitado, reduzem-se os cenários a elementos cênicos, e se estabelece grande intimidade entre ator e público. O teatro de arena, em última análise, é uma atualização do circo tradicional.

Para o barateamento das construções teatrais, a arena mostra-se a solução mais indicada. Ao invés de ser um espaço especialmente tratado, o palco se confunde com o chão da sala. Refletores distribuídos pelo teto não prejudicam, nas superfícies amplas, o escurecimento completo das arquibancadas, iluminando-se apenas a área da representação. Um dos defeitos, desagradável para alguns espectadores, nas pequenas arenas, é a mistura, numa mesma imagem, dos intérpretes e do público situado no lado oposto.

A limitação menos satisfatória da arena é que o comediante, devendo representar para uma platéia que o circunda, dá sempre as costas, forçosamente, a uma parte dos espectadores. Em certas cenas, nas quais é importante a expressão facial, uma parcela do público perde o efeito completo do desempenho. Mesmo os encenadores mais felizes em movimentar a área interpretativa frustram-se com as limitações da arena.

Tomado como substitutivo econômico para o palco tradicional, o teatro circular ainda pode colaborar muito para a propagação do espetáculo.

Como construir O arquiteto dos novos teatros não depara uma tarefa cômoda. Se tem por hábito projetar para atender a certa necessidade social, que solução preferir, entre tantos reclamos contraditórios? A escala humana, para o teatro declamado, recomenda as platéias de não mais de quinhentos lugares. A grande distância, perde-se o contato com o desempenho. Daí os novos projetos optarem pela pequena sucessão de fileiras, compensando-as com o aumento da largura, num dispositivo convergente. Mas os

pequenos teatros, para serem mantidos, exigem a cobrança de preços elevados, o que impossibilita a política de popularização. Com a platéia grande ou pequena, as despesas da companhia não se alteram. Apesar das contraindicações para o espetáculo declamado, a platéia de cerca de mil lugares permite uma política popular. Mas, pelo menos de início, haverá público para ocupar tantos assentos? E não existe nada mais desolador, para o elenco e o público presente, do que uma platéia em grande parte vazia.

O *Palais de Chaillot*, de Paris, com seu imenso palco e capacidade para três mil espectadores, constituía permanente desafio às montagens. O maior lote da dramaturgia contemporânea, ditada pelo psicologismo do século XIX, não atravessava tão amplo espaço. Tratava-se, em verdade, de um teatro à procura de autores, não obstante fosse possível reduzir a platéia, com uma divisão interna que fechava as fileiras mais distantes. A situação era tão pouco favorável que se modificou a arquitetura interna do *Palais*, desdobrando-a em salas menores. Por outro lado, a ópera tradicional, baseada em vozes poderosas, expande-se melhor nas áreas imensas e para ela o ideal seriam os edifícios especializados.

No Interior, porém, em que não há movimento teatral que justifique a existência de companhias estáveis, os projetos deveriam admitir a prestabilidade a vários fins. As casas de cultura, edificadas com base em teatros, podem ser núcleos admiráveis para a revitalização da arte dramática. Não há inconveniente em que os locais, desde que não ocupados por espetáculos, sirvam até para as solenidades de formaturas... Talvez seja esse um meio de estimular as construções, que favorecem o programa dos conjuntos itinerantes.

Às vezes a fachada tem linhas revolucionárias e o interior segue os princípios acadêmicos, ou as salas de concepção nova prejudicam-se com as fachadas tradicionais. Muitos teatros, que dispõem de todo o conforto para o espectador, inclusive ar condicionado, relegam os artistas a horríveis camarins, quando eles ali despendem grande parte do dia, ao sair de cena. Os projetos precisam considerar a situação de todos os que utilizam o imóvel, não esquecendo as mínimas necessidades. O teatro deve propiciar as condições de prazer para as assembléias coletivas.

6

O encenador

A figura do encenador existiu, sob diferentes nomes, desde a Antigüidade. Ao preparar o coro e os intérpretes para representarem suas obras, os trágicos gregos já estavam preenchendo essa função. A Idade Média conheceu os responsáveis pela montagem dos mistérios. Mesmo no teatro profissional herdado do século XIX, em que o astro comandava o espetáculo, também um ensaiador propunha uma certa ordem ao desempenho.

O nome encenador, que equivale em português ao *metteur en scène* francês, adquiriu notoriedade a partir das últimas décadas do século passado. Até a Segunda Grande Guerra, o eixo teatral deslocou-se para ele, como portador de uma verdade que salvaria o palco. Enfeixando em suas mãos poder absoluto, que passou a exercer com despotismo, o encenador submeteu ao seu arbítrio soberano a obra e o comediante. Cabia-lhe organizar a unidade total do espetáculo, e a esse título os vários elementos da montagem precisavam perder quaisquer arestas conflituosas, em benefício de sua concepção superior. Nesse delírio de colocar-se acima das várias artes utilizadas na síntese do palco, o encenador omitiu a realidade e se enclausurou no mundo incomunicável do formalismo.

Uma primeira classificação divide os encenadores que procuram servir o texto e os que se servem dele para as próprias lucubrações espetaculares. Os servidores do texto acreditam na palavra do autor

como elemento fundamental do teatro, apagando-se numa modéstia consciente do efêmero de sua arte. Reverenciam eles, em geral, a história da dramaturgia, e não se sentem mais que veículos para a afirmação do autor. Acham-se mais próximos, sem dúvida, de um conceito do teatro literário, cuja permanência milenar se comprova pela perenidade das obras. Já os encenadores do segundo tipo se rebelam contra a tirania da peça, responsabilizando o jugo da literatura pela decadência do teatro. A reteatralização do palco, em termos específicos, libertaria o espetáculo da presença sufocante da palavra. Por isso revalorizam eles a *Commedia dell'Arte* e as preocupações de choque no desempenho, estimulando o ator para o canto, a dança e a acrobacia, no uso total do instrumento físico. O texto seria a partitura de um concerto mais ambicioso.

Vêem-se aí limites de raciocínio, que, na prática, não se mostram tão radicais. Ao menos, hoje em dia, as posições antagônicas se interpenetram, não por ecletismo acomodaticio, mas pelos ensinamentos que, reciprocamente, puderam dar-se. Em nenhuma parte do mundo se aceita mais a ditadura abusiva do encenador, que reescreve a peça de acordo com o seu capricho. Considera-se esse gosto derivativo de frustração dramática. A transcrição literal do texto, também, ao invés de valorizar o autor, desserve-o, pela indigência do espetáculo. Pode-se afirmar que, na íntima interdependência de todos os elementos do teatro, a melhor maneira de servir o texto é realizá-lo em termos de espetáculo, bem como o melhor rendimento de um espetáculo se atinge com a fidelidade ao texto. Essa fidelidade nasce, por certo, da exegese profunda das intenções do autor, embora dois encenadores bem intencionados cheguem com frequência a montagens diferentes, por sentirem mais essa ou aquela tônica de uma obra complexa. Quando um texto, então, distanciado no tempo, passa pelo crivo de vários encenadores, o temperamento de cada um determinará até estilos opostos nos espetáculos.

Alguns se comprazem em dizer que a melhor encenação é aquela que não se vê. Sente-se a magia ou a eficácia da montagem, sem que virtuosismos perceptíveis se isolem na harmonia do conjunto. O papel do encenador se engrandeceria em desaparecer atrás do engenho que armou. Em certas montagens, entretanto, o público sobretudo ingênuo se satisfaz em notar as marcações e os achados felizes do encenador, definindo eles o feitiço irrecusável que o teatro precisa irradiar.

Qualquer que seja o feitiço do encenador, deve-se conferir-lhe o direito legítimo de coordenar os vários elementos do espetáculo, para a concretização da unidade artística. Incumbe-lhe estabelecer a har-

monia final da montagem: o desempenho em face do texto, os intérpretes numa mesma linha estilística, a adequação dos cenários e das vestimentas à obra e aos atores. Ao escolher uma peça ou ao aceitar dirigi-la, o encenador terá vantagem em sentir afinidade com a problemática do dramaturgo, ou ao menos em dispor de talento e tarimba profissional para convertê-la em espetáculo. Há montagens inspiradas, mas a falta de inspiração se compensa em parte com técnica e competência. Dir-se-ia que o ideal estaria em encenar o dramaturgo o próprio texto, a fim de não se trair assim o impulso da paixão criadora. Mas não só muitos dramaturgos não têm vocação para realizar espetáculos — os grandes encenadores costumam trazer à tona idéias e sentimentos não imaginados pelos próprios dramaturgos. Um cenógrafo pode sugerir uma solução admirável para o encenador. Os comediantes excepcionais constroem em geral seu desempenho, enriquecendo-o com descobertas nascidas da imaginação. Num espetáculo harmonioso, contudo, eles devem criar a personagem a partir das indicações do encenador, sob pena de desarticular-se o conjunto.

Certos encenadores distinguem-se pela compreensão do texto e pelo poder de despertar as virtualidades dos intérpretes. Outros não valorizam o desempenho, mas se assinalam pelas soluções plásticas, pela capacidade de ordenar um grande espetáculo. Os melhores serão, é óbvio, aqueles que reunirem todos esses méritos, conseguindo convencer plenamente o público.

Em busca da autenticidade

O melodrama romântico, a falsidade decorativa, a declamação monocórdica haviam encerrado o teatro num universo de convencionalismo sem perspectivas. À margem de qualquer verdade, o palco perdia a seiva. Formas vazias substituíam-se à preocupação de autenticidade. No prefácio de *Thérèse Raquin*, datado de 1873, Zola (1840-1902) proclamou enfaticamente, desejando sacudir o marasmo do passado: “o teatro morrerá, se não se tornar moderno e realista”. O propósito, porém, não era o de agarrar-se a uma nova tábua mágica. Esse verdadeiro manifesto registrava ainda: “Não deverá haver mais quaisquer escolas, fórmulas ou modelos, seja de que espécie forem: há apenas a vida, a própria vida, campo imenso onde cada um poderá estudar e criar à sua maneira”. Como programa, não era necessária promessa mais generosa.

O caminho da autenticidade já vinha sendo percorrido pelos insatisfeitos com as falsificações. Um conjunto de Meiningen, na

Alemanha, celebrizou-se pela verdade arqueológica de suas montagens. Patrocinava-o o duque Jorge II, estudioso de História. O diretor era Chronegk, que tanta influência exerceu sobre Stanislávski. Discípulo confesso, o encenador russo afirma que passou a imitá-lo até na tirania sobre o elenco, depois de explicar a contribuição dos Meiningers: “Traziam-nos eles uma nova fórmula de *mise en scène*, que abrangia a exatidão histórica, movimentos de multidões, ótima apresentação do espetáculo, disciplina impecável” (*Minha vida...*, obra citada, p. 81). A tendência do conjunto era a da perfeição visual, deixando de lado o trabalho do ator. Aí estava o aspecto insatisfatório de sua experiência.

Para a posteridade, a imagem de Antoine se confunde com o pitoresco dos pedaços de carne pendurados no cenário do *Théâtre Libre*. A reprodução fotográfica da realidade valeu ao encenador francês as iras dos que reivindicam para a arte um território próprio, uma existência poética. O naturalismo poderia copiar, se bem-sucedido, aspectos do mundo à volta, que entretanto guarda riqueza muito maior do que as “tranches de vie”. Pelos exageros que praticou, pela caricatura a que se expôs, nega-se um movimento sério de autenticidade, que traz em seu acervo inovações decisivas. Visto como através de um buraco de fechadura, o ator se movimentava no palco sem cabotinismo e absurdas convenções. Ele podia dar as costas ao público, se a verdade da cena o exigisse. Num repertório variado, Antoine manteve respeito fiel aos autores. E, a propósito de sua aventura, Sylvain Dhomme fez a observação exata: “Essa obsessão do real não é ‘contra’ o teatro: ela está ‘antes’ do teatro, e é a partir dela que ele deve reconstruir-se” (ver Sylvain DHOMME, *La mise en scène d'Antoine à Brecht*, Paris, Fernand Nathan, 1959, p. 45). Antoine marcou com a sua experiência a busca da autenticidade.

O realismo stanislavskiano continua essa pesquisa, na senda de uma verdade interior. No trabalho sobre o comediante, o encenador tentou a total identificação com a personagem, ligada pelo umbigo à realidade de que nasceu. Mundo e desempenho hauriam-se de uma única fonte, mantendo estreito contato com a vida. O Teatro Artístico de Moscou explorou todas as possibilidades do realismo.

Homens inquietos, não se esgotando em satisfação complacente, os pioneiros dessa tendência não se fecharam nela. Antoine admite mais tarde que o realismo, em muitos casos, consiste numa “escolha

expressiva". E afirma que "a verdade não é senão um começo". Stanislávski, depois de investigar todos os recessos do realismo, preocupou-se certa época em transpor para o palco o mundo irreal e abstrato (*Minha vida...*, obra citada, p. 172). Só essa sede de renovação explica o convite que fez a Gordon Craig para encenar *Hamlet* com o seu elenco. E ele não se mostrou impermeável ao simbolismo — cujas linhas essenciais se opunham à escola realista —, voltando-se para o seu repertório. A busca incessante da autenticidade leva a essas oscilações e a pesquisas aparentemente contraditórias.

A reteatralização Adolphe Appia (1862-1928) e Gordon Craig, entre outros, dirigiam logo suas preocupações no sentido de conferir ao palco uma teatralidade própria, distante do esforço realista. Num ensaio datado de 1910, o encenador inglês observa que "não somente o simbolismo está na origem de toda arte, mas é a fonte da própria vida" (ver Edward GORDON CRAIG, *De l'art du théâtre*, trad. francesa, Paris, Lieutier e Libr. Théâtrale, p. 222). Confinando-se no beco sem saída da transposição pura e simples da realidade, o teatro só conseguiu escapar do sufocamento apelando para os símbolos. Desatravancou-se o palco da minuciosa cópia de originais, puxando-o para a liberdade da música e da poesia. Não é à toa que Appia parte das experiências da ópera de Wagner, cujas teorias tanto o influenciaram, e Craig põe como epígrafe do seu famoso livro a frase de Walter Pater: "A Música, gênero eterno para o qual tendem todas as artes".

Não se trata de mera coincidência, também, que tanto o artista suíço quanto o inglês se notabilizassem pela reforma do espaço cênico. Seus cenários, trainéis praticáveis em três dimensões, visavam a dar relevo à presença do ator. E Appia transformou-se no grande mago da iluminação, pondo-a a serviço da total plasticidade da cena.

A procura do teórico suíço opõe-se conscientemente ao desejo de veracidade arqueológica. Afirma ele que "o duque de Meiningen comprava museus, apartamentos, palácios para realizar duas ou três cenas e o resultado era lamentável. — Não; a cenografia é regulada pela presença do corpo vivo; tudo o que se opõe à sua presença justa é 'impossível' e suprime a peça" (ver Adolphe APPIA, *A obra de arte viva*, trad. portuguesa e notas de ensaio de Redondo Júnior,

Lisboa, Arcádia, p. 135). Acredita Appia que é sacrilégio especializar as funções de dramaturgo e encenador, e que o teatro se prejudicou ao intelectualizar-se, transformando o corpo em mero representante do texto literário (p. 136 e 156). Na mesma ordem de raciocínio, o ensaísta conclui: "Nós *somos* a peça e a cena; nós, o nosso corpo vivo; porque é esse corpo que as cria. E a arte dramática é uma criação voluntária desse corpo. O nosso corpo é o autor dramático" (p. 159). Finalmente, vem a justificativa do título da obra, que não se chama *A arte dramática*, porque o teatro é uma forma de arte *viva*, de arte integral (p. 161). Continua a libertação do palco diante do fardo literário.

Prosseguindo na trilha de Appia, Gordon Craig radicaliza o repúdio à literatura, e se compraz em mostrar a convicção segundo a qual Shakespeare é irrepresentável, e suas peças são enfadonhas no palco. Num diálogo entre o diretor e um amante de teatro, Craig põe na boca do primeiro: "A arte do teatro não é nem a interpretação dos atores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança; ela é formada dos elementos que as compõem: do gesto que é a alma da representação; das palavras que são o corpo da peça; das linhas e das cores que são a realidade do cenário; do ritmo, que é a essência da dança". Se todos os elementos são necessários, "todavia o gesto é talvez o mais importante: ele está para a Arte do Teatro como o desenho para a pintura, a melodia para a música. A Arte do Teatro nasceu do gesto — do movimento — da dança" (obra citada, p. 115). Por isso, o barroco verbal de Shakespeare se acomodaria com dificuldade ao palco. *Hamlet* estava completa, quando Shakespeare escreveu o último verso. O acréscimo do gesto, do cenário e de outros elementos sugeriria a incompletação, mas eles apenas sobrecarregam um texto acabado e perfeito.

O gesto, como ponto de partida, supõe o ator, mas o ator não sintetiza a idéia de teatro como arte. "A Interpretação do Ator não constitui uma Arte; e é erradamente que se dá ao ator o nome de artista. Porque tudo o que é acidental é contrário à Arte. A Arte é a antítese do Caos, que não é outra coisa senão uma avalanche de acidentes" (p. 55). Por isso, querendo construir um teatro acima do acidente e do caos, Craig elabora a teoria do ator como supermarionete. Nome provisório, até que encontrasse outro mais feliz, mas indicando sem dúvida o desaparecimento do ator e sua substituição por uma personagem inanimada. Quem animará no palco

essa supermarionete? O encenador, demiurgo do espetáculo, mago incumbido de formular a síntese suprema dos elementos postos à sua disposição. Craig reivindica para o encenador, concluindo seu raciocínio, a verdadeira autoria da arte teatral.

A posição extremada de Craig, que se saudou como profética do palco futuro, pouca aplicabilidade teve. O próprio encenador, em sua longa carreira, realizou número reduzido de montagens. Enquanto *Hamlet* continua a ser representado em todos os países, não obstante a pleora vocabular shakespeariana, parece apenas uma discutível extravagância a idéia de quem hoje queira transformar o ator numa supermarionete. Mas não é negativo o balanço da contribuição de Gordon Craig. Ele mostrou à posteridade que o palco, para sobreviver, deveria reteatralizar-se. Sua teoria serviu para firmar o conceito de uma ordenação harmoniosa do espetáculo. A necessidade da figura totalizadora do encenador estava implícita na ranheite mal-humorada de suas críticas. Deu-se passo decisivo para o reconhecimento da autonomia do teatro, que não se pôde definir mais ramo da literatura.

Meyerhold (1874-1942), egresso do conjunto de Stanislávski, cujo psicologismo não o satisfazia, alistou-se também nas fileiras da reteatralização. O construtivismo, palavra de ordem da época em todas as artes, foi a base de sua pesquisa formal. Traçou ele o princípio da biomecânica, fundada num ator que adquiriu a disciplina da acrobacia e da dança, e levava ao absurdo a técnica da expressão corporal. Tais audácias, sobretudo formais, consideradas de início o "Outubro Teatral", correspondente no palco à revolução soviética, provocaram com o correr dos anos a desconfiança do regime, e Meyerhold acabou por ser destruído pela engrenagem do Estado.

Com efeito, a biomecânica afiou mais o instrumento cênico e trouxe progresso técnico, paralelo ao das outras reformas empreendidas na caixa do palco. Esteticamente, adiantou-se muito, e os mais mirabolantes efeitos deixaram de ser mistério para os encenadores. Apenas, não se considerou que o público talvez se interessasse mais por um contato humano simples e direto, já que a ida ao teatro se justificava para ele em razão da figura viva do ator. Com os vários animadores esteticistas, o palco teve aprimoramento artístico até então desconhecido. Ao lado das buscas de poesia e música puras, o teatro avançou extraordinariamente no encalço da própria essência. Pensou-se o espetáculo, a cada momento, como obra de arte a ser elaborada com rigor.

Entrechoque de tendências A primeira metade deste século viu se defrontarem as mais contraditórias tendências. Max Reinhardt (1873-1943), por exemplo, assimilou com virtuosismo excepcional todas as conquistas de seus predecessores e contemporâneos, para aplicá-las no grande espetáculo. Na montagem da tragédia grega ou do mistério medieval, mobilizava na praça pública ou no palco multidões de intérpretes e de figurantes, conseguindo que o teatro se impusesse pela grandiosidade e pelo impacto de comício. O espetáculo não recusou nem mesmo a coqueteria.

No pólo oposto achava-se o ascetismo de Jacques Copeau (1879-1949), que empreendeu sua renovação no *Théâtre du Vieux Colombier* de Paris, a partir de 1913. Vindo da literatura, na qual pertenceu à famosa geração da *Nouvelle Revue Française*, Copeau não foi insensível às pesquisas de Appia e Craig. Apenas, ele as pôs a serviço do dramaturgo, instaurando um novo classicismo, feito de despojamento. Nenhum cabotinismo, nenhuma concessão, mas o propósito de surpreender a mensagem profunda da obra. O palco se tornou propositadamente austero, e um dispositivo cênico permanente, desenhado por Juvet, com um jogo bem equilibrado de escadas e a supressão da rampa, dava flexibilidade aos movimentos. Copeau, segundo Sylvain Dhomme, "salvou o teatro francês de seu parisiense" (obra citada, p. 144), e influiu em todo um novo grupo de cultores de uma ética intransigente do palco. O Cartel, formado por Dullin, Juvet, Baty e Pitoëff (1884-1939), criou-se com base em seus ensinamentos, e são os ecos de seu itinerário que ainda informam o entrechoque das atuais tendências da cena francesa. Não se pode afirmar que, excetuada a teoria de Brecht, tenham aparecido outras estéticas originais nas últimas décadas. Os mais bem-sucedidos encenadores tiraram o que melhor lhes convinha de todas as tentativas precedentes. Um ecletismo de face múltipla substituiu-se ao esgotamento das originalidades.

O conceito de "teatro total", advogado por Barrault, representa bem uma súpula das teorias da encenação em meio século. O lema é a volta ao teatro completo (ou teatro total, pouco importando o nome), contra o teatro "parcial", psicológico ou burguês: "Nesse teatro completo, o pé do homem é utilizado pelo autor ao máximo, a mão do homem, o peito do homem, seu abdômen, sua respiração, seus gritos, sua voz, seus olhos, a expressão de seu pescoço, as inflexões de sua coluna vertebral, sua glote, etc." (ver Jean-Louis BARRAULT, *Du théâtre total et de Christophe Colomb, Cahiers de la*

Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, n. 1, p. 31). Contra o teatro das mãos nos bolsos, esse teatro total devolveria ao palco suas amplas possibilidades.

Abertura para o mundo O IX Congresso do Instituto Internacional de Teatro, realizado em Viena, dedicou-se em particular aos debates sobre a encenação. A revista *Le Théâtre dans le Monde* (volume X, n. 3, 1961) inseriu uma reportagem do prof. Hugh Hunt sobre o problema, na qual se sucedem depoimentos de diretores imbuídos das mais diversas preocupações. Assinala-se o ponto de vista de alguns encenadores, afirmando que a completa responsabilidade de uma montagem não deve ser procurada na relação com o autor, mas com o público. Na verdade, os teóricos forjados na última guerra, necessitando abraçar uma ideologia para entender os descaminhos do mundo, sentiram o vazio das pesquisas apenas formais. A experiência pela experiência fez tábua rasa de tudo, mostrou a inocuidade dos valores, mas não trouxe nada em troca. Se se sobrevive à tragédia de habitar um universo absurdo, é preciso torná-lo agradável para o homem. E o teatro entrou na luta maior para dar um sentido ao lazer e contribuir na tarefa de conscientização coletiva. O palco abriu-se para o mundo, depois de quase fenecer em meio às contradições de uma estética omissa na parte do espectador.

Essa revitalização do teatro foi empreendida pelos elencos populares, que se multiplicaram na década de cinquenta por toda a Europa. O trabalho mais fecundo coube a Jean Vilar (1912-1971), diretor do Teatro Nacional Popular Francês, experimentado no legendário Festival de Avinhão. Vilar, na sala imensa do *Palais de Chaillot* de Paris, concebeu uma encenação que tivesse fôlego para atingir três mil pessoas. Procurou, no repertório clássico e moderno, as obras de garra, dando-lhes ênfase para enfrentar com virilidade o público. A formação intelectual rigorosa trouxe descarnamento geométrico aos seus espetáculos, sem lhes permitir o contato com a platéia por meio de facilidades esteticistas. Um certo cerebralismo, por isso, aparecia na essencialidade de Vilar, empenhado em reduzir a comunicação à linguagem do ator. A precisa perspectiva ideológica, servida por gosto artístico requintado, revelou em alguns clássicos dimensão nova e excepcional.

O *Berliner Ensemble*, reduto do combate travado por Brecht, não veio percorrendo, embora com outro veículo, senão o mesmo itinerário escolhido por Jean Vilar e pelos demais encenadores de preocupações populares. Pondo em prática a teoria do estranhamento, seus responsáveis têm apresentado uma visão coerente do objetivo proselitista que o dramaturgo não se cansou de proclamar. O isolamento do *gestus* social deu às montagens do conjunto alemão, segundo os testemunhos mais diversos, peso, vigor analítico e eficácia demonstrativa não alcançados por nenhum outro elenco.

Acontece que, formados em doutrinas que incluem a originalidade entre os seus princípios fundamentais, não conseguimos aceitar a influência desmedida das teorias brechtianas. Todas as montagens que aplicaram com rigidez os ensinamentos do dramaturgo (não sabemos se pelo insuficiente poder de convicção dos discípulos brasileiros) resultaram numa caricatura melancólica de um original respeitável. Talvez, na fundamentação plena do propósito de estranhamento, Brecht tenha sucumbido também a certos maneirismos. E o trabalho de seus prosélitos desagrade pela facilidade dos cartazes afixados no palco, pelo dogmatismo das noções sabidas que jogam para o público (burguês) como certezas inéditas.

Tememos que a doutrina de Brecht se transforme com o tempo em mais um dos *ismos* que inflacionaram a paisagem artística do século XX. Toda revolução carrega, inevitavelmente, numerosos excessos, que a realidade costuma aparar. É provável que se superem das fórmulas brechtianas os signos óbvios, para aprender-se a admirável lição de dignidade e superior consequência transmitida por toda a obra. O encenador francês Roger Planchon (1931-), que não esconde a influência de Brecht, experimentou uma nova trilha, com o fito de "reconciliar o realismo e a teatralidade".

As pesquisas continuam em múltiplos caminhos e seria mera adivinhação afirmar em que sentido evoluirá o teatro. Sabe-se que, depois de tanta celeuma, o palco não poderia reduzir-se à função de divertimento elegante. Os estilos gratuitos são o último refúgio de uma sociedade que não quer abdicar de seus prazeres. Na senda de um mundo novo, os encenadores questionam a própria validade do teatro.

7

A empresa

De pouco valeriam os esforços do dramaturgo, dos intérpretes, do cenógrafo, do figurinista e do encenador, se alguém não se incumbisse de sua mediação junto ao público. Assim como os produtos agrícolas ou industriais chegam ao consumidor através do intermediário, a organização empresarial transforma o espetáculo num negócio financeiro, que lhe propicia desde o preparo até a permanência em cartaz. Sobretudo nos tempos de hoje, movidos pela economia capitalista, a função do empresário tem sido decisiva para o destino do teatro.

A empresa existe, de fato, no regime profissional, e se poderia argumentar que o amadorismo e as iniciativas universitárias a dispensam. Nem essa afirmação é verdadeira: há sempre, em qualquer espetáculo, quem o organize, incumbindo-se de prover os meios para que ele seja realizado. Esse papel, atenuado nas montagens amadoras, não deixa de equiparar-se ao do empresário, e encerra as mesmas responsabilidades administrativas, embora com menores ônus financeiros. Explica-se em parte a diminuição atual do movimento amador, nos centros artísticos brasileiros, em virtude dos grandes gastos necessários às montagens. Aqueles que se dispõem a suportá-los preferem logo ingressar na aventura profissional, ainda mais que a especialização das atividades dificulta muito o encontro de intérpretes amadores, os quais, por sua vez, se sentem mais atraídos

pelo trabalho remunerado. Os conjuntos universitários que, pela sua natureza, têm objetivo artístico e cultural, dependem das verbas consignadas no orçamento, equivalente do custeio particular. O empresário reúne os elementos indispensáveis à criação do espetáculo, coordenando as exigências de cada um.

A organização teatral envereda, na prática, para a empresa ou companhia. Leis específicas regulam a atividade do empresário, que, por sinal, no Brasil, poucos requisitos precisa apresentar. Quem disponha de quantia mínima pode obter registro, estabelecendo-se com regularidade. Constituída a empresa, incumbe ao seu responsável tomar uma série de providências, que visam ao lançamento do espetáculo e à sua exploração comercial.

Os empresários são, na maioria dos casos, entre nós, os primeiros atores, que formam um elenco à sua volta. Como o trabalho propriamente artístico requer dedicação quase integral, eles contratam administradores ou secretários, que desempenham as tarefas executivas. A transformação do astro ou estrela em empresário decorre de processo natural: em primeiro lugar, eles têm seus textos preferidos, e querem interpretá-los, sem atendimento a conveniências argüidas por outrem; depois, se, em geral, o êxito de uma encenação repousa em seus ombros, por que permanecer assalariados, deixando para outros o lucro do negócio? O primeiro ator quase sempre acaba por organizar companhia, no Brasil, a fim de imprimir-lhe sua personalidade.

Abstraindo-se a figura do intérprete, do encenador ou mesmo do dramaturgo, que desejam assumir a responsabilidade comercial do empreendimento, o empresário tem função específica, no fenômeno cênico, e ela se torna dia a dia mais complexa.

Incumbe-lhe, antes de mais nada, providenciar o aluguel de um teatro, para a realização da temporada, se não dispõe de casa de espetáculos própria. Muitas vezes, os ensaios precisam ser feitos em outro local, só passando ao palco definitivo nas vésperas da estréia. O empresário escolhe a peça, na expectativa de que ela tenha êxito de público. Sendo brasileiro o texto, várias fórmulas lhe asseguram os direitos de montagem. O paternalismo ainda vigente na vida nacional poupa muitos ônus ao empresário. Às vezes, ele decide levar uma peça, e o autor já se sente honrado com a escolha, não exigindo nenhum documento comprobatório de que a estréia se verifique até certa data. São comuns os casos de textos presos a um elenco por várias temporadas, e cujo lançamento se posterga

sempre, por motivos fortuitos. O autor não reclamou compromisso, não recebeu adiantamento, não fez opção...

Já alguns dramaturgos brasileiros, estimulados pelo sucesso de encenações anteriores, dão ao empresário um prazo para produzir seu texto e procuram cercar a montagem de garantias. Pedem, também, um *a valoir*, que será descontado dos direitos autorais, com a renda da bilheteria. Todas as convenções a esse respeito são ainda incipientes, no Brasil, e o empresário, preferida uma peça, não coloca os problemas do autor entre os que o afligem.

A escolha de obra estrangeira importa em outras peripécias. Se ela não caiu no domínio público (sessenta anos após a morte do autor), as dificuldades se agravam. Os dramaturgos vivos garantem-se, em regra, com o *a valoir*, que, estipulado em qualquer moeda, representa em cruzeiros capital ponderável. Nossos elencos retraem-se em sua utilização, por causa do preço proibitivo dos direitos de montagem. Registrem-se ainda os óbices governamentais impostos à remessa de dinheiro para os outros países.

E há o tradutor. Transformando essa atividade em profissão, muitos intelectuais (ou, às vezes, indivíduos quase analfabetos) acompanharam com afoiteza o movimento editorial e de estréias, reservando com os dramaturgos, seus agentes ou a sociedade de autores os direitos de tradução, para negociar-lhes a venda aos empresários. Em muitos casos, a empresa foi obrigada a aceitar certa tradução, mesmo sem ser do seu agrado. A ineficiente regulamentação desse campo levou companhias a refazerem o texto em português ou a encomendá-lo a tradutor competente, anunciando no cartaz o nome daquele que detinha os direitos. Quando o tradutor oficial ainda não se mostrava ofendido e permitia a interferência de outros, as arestas desapareciam.

Vencida a batalha da peça, o empresário precisa contratar o elenco. Na maioria das vezes, ele escolhe a obra já em função dos atores disponíveis. Ou também, requerendo o texto um intérprete especial, ele o convida ou contrata após a realização de testes ou de concurso. O empresário pode confiar também a seleção do elenco ao encenador, cujos propósitos artísticos são concretizáveis por meio de certos atores e não de outros. Idêntico procedimento existe em relação ao cenógrafo e ao figurinista, que devem sentir afinidade com o encenador. Sabe-se de casos em que o encenador recomenda os serviços de intérpretes e cenógrafos que acabam por não ser contratados, porque o empresário recusa pagar-lhes o salário exigido. Ou o

encenador se demite ou se contenta com outro profissional, acessível à bolsa do empresário.

Conjugados os elementos para o preparo do espetáculo, a companhia deve vendê-lo ao público. E a venda observa os preceitos para a aceitação de um produto no mercado. Ela não se faz, em regra, sem efetiva publicidade. O empresário incumbe-se pessoalmente da propaganda ou se vale de um publicista, profissional estável em sua organização ou contratado para preparar um lançamento.

Esse mecanismo é posto em andamento, pelo empresário, em função do lucro. A menos que alguém queira assumir o mecenato, pelo prestígio social ou para justificação de uma existência superior, o prejuízo financeiro paralisa a atividade de uma companhia. Com as despesas crescentes da inflação, os mecenas diminuem e se tornam por força mais cautelosos. No jogo múltiplo que aciona o teatro, o empresário manipula a arte como comércio.

A antiga organização

As diversas civilizações organizaram à sua maneira os espetáculos teatrais. Através dos esforços mobilizados para o preparo das montagens se pode estudar toda a psicologia de um povo.

Na Grécia, não havia representações diárias, como é norma hoje nos grandes centros. As festas dionisíacas realizavam-se em datas especiais, distribuindo-se em três períodos do ano. As Grandes Dionisíacas, celebradas no fim de março (primavera européia), duravam seis dias, nos quais se observava um programa intenso. O primeiro dia, que era consagrado a trazer para o teatro a estátua de Dionísio, compreendia até o desfile de touros e o conseqüente sacrifício, com a distribuição de carnes, em banquetes improvisados. Faziam-se, nos dois dias seguintes, as representações ditirâmicas, para, nos três últimos, se realizarem, na parte da manhã, os concursos trágicos. Oferecia-se a cada dia a obra inteira de um autor, e ela era constituída de três tragédias e um drama satírico. Durante a Guerra do Peloponeso, o regulamento dos concursos previa a montagem de três comédias, uma em cada tarde, após as tragédias. Mais tarde, cotejaram-se em cada festa cinco autores de comédias. Proclamados os vencedores, gravavam-se as atas dos concursos.

As Leneanas eram festas locais, sem o mesmo brilho das Grandes Dionisíacas. As montagens, que omitiam o concurso ditirâmico, eram feitas no Teatro Lenaico, em fins de janeiro. As Dionisíacas

Rurais espalhavam-se por mais de uma centena de aldeias e admitiam reapresentações das obras criadas em outros concursos.

A organização das festas dizia respeito à Cidade. E o Estado designava coregos para o financiamento dos concursos. Eram eles mecenas compulsórios, obrigados pelo governo à prestação desse serviço público. O corego custeava a formação do coro, pagando desde os ensaios até as roupas e os acessórios. Se, muitas vezes, a indumentária era faustosa, utilizava-se também o sistema do aluguel de vestimentas. O empobrecimento trazido pela Guerra do Peloponeso iniciou a instituição da sincorégia, em que dois cidadãos ricos dividiam as despesas dos concursos. Voltou-se em 398 a.C. à corégia, que só foi substituída pelo regime da agonotésia em 308 a.C. O agonoteta — ensinam os historiadores — era eleito pelo período de um ano como comissário geral das festas. O Estado concedia-lhe uma subvenção que, por ser insuficiente, era completada do seu próprio bolso. A publicidade consistia no *proagon*: os poetas dirigiam-se, com os seus intérpretes, ao Teatro Odeon, onde falavam ao público. Tinham a cabeça coroada, como nas cerimônias religiosas.

Outra época merecedora de estudo, com respeito à organização do teatro, foi a Idade Média. Narra Gustave Cohen que ela era obra de toda a comunidade. A população inteira, de forma direta ou indireta, participava dela, e algumas pessoas contribuíam ao menos com dinheiro. O mistério era uma das mais admiráveis manifestações da comunidade, tendo parte eminente na vida pública (obra citada, p. 164). O trabalho coletivo para a montagem do mistério, no caso de uma confraria, visava à obtenção de subsídios, ou para que se recomendasse um culto particular. Aduz Gustave Cohen que o objetivo mais freqüente era o da piedade religiosa — um tributo autêntico do cristão (p. 169). Encenados, também, em certas datas festivas (que, em virtude das guerras ou do mau tempo, não se observaram mais tarde com rigor), os espetáculos medievais custavam verdadeiras fortunas. Com o financiamento dos mistérios, cita Cohen, “muitos grandes negociantes se arruinaram” (p. 177).

No teatro religioso da Idade Média, imperava o amadorismo. Mas, desde o século XV, houve companhias profissionais, que levavam farsas e recitais improvisados de castelo a castelo. As narrativas emprestam aos atores uma vida miserável, equiparada à dos vagabundos.

O Renascimento adotou, em vários países, a norma do profissionalismo, que era às vezes, no caso de conjuntos ilustres, subvencio-

nado pelos soberanos ou pelos aristocratas. Molière, no início da carreira, contratou uma sociedade teatral, e as dívidas o levaram à prisão. O apoio recebido mais tarde, na volta a Paris, trouxe-lhe a segurança econômica, e em seus últimos anos encenou para a corte de Versalhes espetáculos feéricos, sem limites de despesas.

A atividade cênica nunca foi compensadora, do ponto de vista financeiro. Citam-se exemplos isolados de empresários que fizeram fortuna com a exploração do teatro. Ao lado deles, numerosos outros crivam-se de dívidas, e terminam seus dias com a mesma insegurança do início. Só a vocação justifica a persistência de indivíduos que se sacrificam no teatro e que, fora dele, pelo talento, encontrariam ao menos a tranquilidade material.

Num certo sentido, explica-se a instabilidade do teatro pela condição de artigo de luxo, quando já é tão difícil a simples subsistência. As energias são consumidas quase totalmente na aquisição dos artigos de primeira necessidade... Outro fator, inerente ao próprio teatro, lhe dá essa terrível incerteza, responsável pela neurose de quase todos os que lidam com ele: cada estréia é uma incógnita e a luta se renova a cada dia. Alguns atores e dramaturgos, pelos êxitos sucessivos, capitalizam certo crédito com o público. Basta um desempenho ou uma peça não agradarem e o esforço de anos se perde: afirma-se que o ator não se renova e o dramaturgo não tem mais nada para dizer. Como puro negócio, o teatro é risco permanente. Para o empresário, o capital não cria raízes e cada lançamento constitui um jogo, no qual poderá ganhar ou perder.

Teatro de equipe

Passada a época das estrelas e das vedetas, começou-se a proclamar as virtudes do teatro de equipe. Nos últimos tempos, a idéia de equipe parece fórmula mágica para garantir a homogeneidade da apresentação. Historicamente, ela corresponde à passagem da hegemonia do intérprete para a do encenador, verificada sobretudo a partir de fins do século passado e instituída no Brasil na década de quarenta. O empresário ou o ator-empresário de antes vendia o astro, independentemente da peça e do elenco. Descuidavam-se os papéis secundários e a harmonia da montagem. O encenador, ao assumir o comando do espetáculo, subordinou à sua concepção unificadora todos os pormenores. E, para que sua presença fosse marcada, importava cuidar tanto dos coadjuvantes como dos protagonistas. O teatro de equipe está inti-

mamente ligado à função coordenadora que ele desempenha. O conhecimento de um elenco, também, estimula o encenador nas experiências com os intérpretes. Ele surpreende virtualidades dramáticas num ator cômico e cômicas num intérprete dramático, e só o contato humano permanente traz o aprofundamento, benéfico para todos. Dominando a matéria-prima com a qual lida em cada montagem, o encenador se sente muito mais apto a tentar as grandes realizações artísticas. Quanto ao comediante, a possibilidade de contracenar sempre com o mesmo grupo o leva à depuração dos efeitos e a um maior comando cênico. Por isso, os espetáculos de teatro de equipe sugerem sempre uma harmonia e um ajuste dificilmente atingidos pelas produções isoladas.

Na década de cinquenta, conheceu-se, no Brasil, o período áureo do teatro de equipe. Grandes nomes atuavam em papéis secundários, pela certeza de estrelar a montagem seguinte. Com a troca freqüente de peças, os atores representavam à noite e ensaiavam à tarde. Podia-se aquilatar o progresso, quase de estréia para estréia. Paradoxalmente, o êxito dificultou a manutenção das equipes. Um cartaz de longos meses mecaniza o trabalho e os descontentes enxergam remota a possibilidade de obter um papel satisfatório. Não se ensaia um novo texto, porque, segundo dizem os atores, a infundável preparação apodrece um espetáculo antes da estréia. Para não estagnar na carreira e garantir a renovação publicitária de seu nome, um astro norte-americano entrega a um substituto a personagem que lançou, depois de alguns meses e quando a peça promete transpor uma temporada.

A equipe apresenta outro inconveniente: queiram ou não os elencos, as características dominantes dos intérpretes tendem a especializá-los, e os elementos estáveis limitam a seleção do repertório. No teatro de equipe, a peça é escolhida em função do elenco, ao passo que, desejando-se encenar uma obra, o normal seria contratar os atores indicados para representá-la. Muitos textos de mérito têm retardada a montagem, porque as personagens não se ajustam a nenhuma das equipes existentes. A rigidez da equipe constitui, por outro lado, um convite aos dramaturgos inescrupulosos a amoldarem a ela seu talento, ao invés de se entregarem com absoluta liberdade à faina criadora.

O balanço das vantagens e desvantagens ainda é favorável ao teatro de equipe. Por meio dele, apalpa-se a estabilidade e a permanência da vida cênica. E, com ela, a própria vitalidade do teatro na engrenagem social.

A produção isolada

A coerência absoluta do capitalismo leva, no teatro, ao regime da produção isolada. Prova evidente da veracidade desse raciocínio é a Broadway, manejada por círculo restrito de empresários, que ali se denominam produtores. Homens de negócios, especializados no teatro, fazem um investimento no espetáculo. Para o êxito, o produto deve ser o melhor possível, a fim de situar-se bem na dura disputa com outros concorrentes. Assim, o mérito artístico torna-se requisito da viabilidade do negócio. O empresário se interessa pela qualidade, porque ela é um dos segredos do sucesso.

Na produção isolada, inexistindo a equipe, o produtor contrata um intérprete para cada personagem. O mercado de trabalho, com oferta de atores maior que a procura, permite a realização de testes até para as "pontas", e idealmente se encontra o tipo perfeito para todos os papéis. O sistema parece o mais indicado, porque recoloca a peça no ponto de partida, reunindo em torno dela os demais elementos do espetáculo. A produção isolada confere, em princípio, as melhores condições de montagem ao texto.

O raciocínio, correto em teoria, esbarra com um equívoco inicial, testemunhado na prática: a supremacia do produtor subordina o teatro ao mecanismo do comércio e, se a peça vem em primeiro lugar, o posto lhe é dado pela confiança que desperta em seu êxito de público. Basta examinar o repertório das produções isoladas para concluir que as premissas financeiras ditaram quase sempre a sua escolha. Na Broadway, o capital de milhares de dólares, necessário a um lançamento, só é amortizado após vários meses de êxito. Se a crítica é desfavorável, renunciando uma carreira medíocre ou o repúdio do público, não se tenta cativar o interesse, por meio da propaganda: a indecisão só faz aumentar o prejuízo, e por isso a peça é retirada de cartaz logo após a estréia. Num terreno tão perigoso, em que a cartada importa em milhões, procuram-se garantias, e a maior delas está no repertório afeiçoado ao gosto médio da platéia. O produtor apela para o receituário mais eficaz, que é em geral o melodrama e a comédia digestiva. Tudo o mais, pela extrema incerteza, é banido das cogitações dos empresários. Apesar de todas as cautelas, os malogros sucedem-se em muito maior número que os sucessos, e nem se entenderia como os produtores continuam a aplicar dinheiro no teatro, se os grandes sucessos, que sempre surgem em cada temporada, não trouxessem compensações financeiras prodigiosas. Conclui-se dessas premissas,

sem mistério, que o sistema da produção isolada, aparentemente o mais benéfico para o autor, resulta no desprestígio da boa dramaturgia.

A engrenagem capitalista, quando funciona sem o corretivo estatal, conduz inevitavelmente, no teatro, à produção isolada. A economia da livre iniciativa subjuga os espetáculos ao comércio. No Brasil, o aumento da frequência dessas produções, registrado nas últimas décadas, transformou os elencos estáveis num conjunto informe de atores, reunidos para uma única montagem, cujas possibilidades comerciais se especulam nos vários centros e no interior.

A produção isolada traz, para os astros, maiores salários, que dignificam o trabalho profissional. Mas não se pode esquecer que, entre um espetáculo e outro, há intervalos, com o conseqüente desemprego. A instabilidade dos contratos, muito menor no teatro de equipe, tende a agravar a insegurança dos atores. A ilusória vantagem trazida pelo grande produtor acaba na completa reificação do homem de teatro. E o frio e desumano mecanismo só se rompe com a reivindicação artística da atividade cênica, satisfeita na esfera do Estado.

O patrocínio oficial não se prende aos regimes totalitários, podendo inscrever-se na política de governos democráticos. A França, a Inglaterra, a Alemanha e a Itália, para só mencionar os exemplos mais conhecidos, mantêm companhias subvencionadas, sem que a mediação estatal implique cerceamento da liberdade artística. Nos Estados Unidos, depois da experiência malograda do Projeto Federal de Teatro, surgido com a crise de 1929, parecia difícil retomar-se a ligação entre o palco e o poder público. Ela torna-se ali dia a dia mais desejada, e o surto das companhias de repertório, dependentes de generosas fundações, foi apenas uma saída própria para o mesmo anseio de subtrair o teatro às implacáveis leis do comércio.

8

O público

Pela natureza e pelo comportamento do público se conseguiria traçar o perfil de um teatro. Ainda não houve quem, dotado de paciência e agudo senso de pesquisa, se dispusesse a escrever uma completa sociologia do público, para, através dela, iluminar internamente as metamorfoses do espetáculo. Se não determinam sem apelo os caminhos da dramaturgia e da empresa, os espectadores condicionam a vitória ou a derrota de determinada tendência, e sub-repticiamente a estimulam ou a desprestigiam.

Essa consideração nega de pronto a validade teórica da arte pela arte, em que o aplauso ou o repúdio da platéia seriam indiferentes ao processo teatral. Com o apoio do público, florescem certos espetáculos e mesmo todo um teatro. A recusa de seu beneplácito tende a abolir o fenômeno cênico.

E o motivo não encerra mistérios: pronto o espetáculo, ele se equipara a qualquer produto, que entra em circulação, e precisa impor-se no mercado. O público é o consumidor dessa matéria, a qual, se não obtiver agrado, ficará na prateleira do palco. Sendo o espetáculo um produto único, oferecido de cada vez, o desinteresse do consumidor obriga o empresário a substituí-lo com urgência.

Dramaturgo, empresário, intérprete, encenador — todos pensam em conseguir o agrado do público ao oferecer-lhe um espetáculo.

Já se prevê, com relativa segurança, se a peça, a montagem ou mesmo o ator cairão na simpatia da platéia. Com mais objetividade ainda, tem-se quase certeza da falta de atrativos para o êxito. Entretanto, imponderáveis que, à primeira vista, não se submetem a juízos racionais, interferem na equação e alteram os prognósticos. Comenta-se que um espetáculo tinha tudo para contentar o público e, inexplicavelmente, não o interessou. Por outro lado, peças discutíveis ou montagens inferiores encerram uma estranha atração, que lhes assegura excelente acolhida. Descobrir as possíveis leis que regeriam um sucesso teatral é tarefa a que se têm dedicado em vão muitos teóricos e empresários. Os caprichos do público, se cabe chamá-los assim, despistam sempre as mais rigorosas previsões.

O móvel 'Que leva o público a ir ao teatro? A pergunta seria mais precisa na seguinte formulação: que tem levado o público, na história, a ir ao teatro? Porque os motivos, se numa consideração abstrata não diferem muito, na realidade se ligam às circunstâncias de cada momento. Um raciocínio superficial não deixaria de estar em parte certo se admitisse que o povo grego comparecia ao teatro, no século V a.C., porque não tinha a seduzi-lo o cinema e a televisão. A história mostra que as artes, como as civilizações, chegam a seu apogeu e depois declinam, naturalmente não de forma linear e primária. O teatro, passados os períodos áureos da Atenas clássica, da Idade Média, da Inglaterra elisabetana, do Século de Ouro espanhol e até de certas fases do século XIX, não encontrou mais o mesmo favor popular, e cedeu o cetro a outros veículos artísticos ou de entretenimento coletivo.

Examinando-se sem ilusões o que leva o público brasileiro a freqüentar o teatro, fundamentalmente se concluirá que é o desejo de divertir-se. O burguês, fatigado em longas horas de trabalho, degusta o jantar e utiliza a poltrona da platéia para digestão. Que o façam sobretudo rir. Ouve-se, com freqüência, que "de triste basta a vida", e, por isso, o teatro tem a obrigação de alegrar. Mas se o espetáculo levanta problemas, a mensagem final não pode perturbar o sono tranqüilo e repousante, para que a consciência esteja em paz consigo mesma. Ai da peça que fuja dessa engrenagem! O público burguês, que é o único pagante, selará o destino inglório da encenação.

Essa narrativa, próxima da caricatura, não encerra toda a verdade. Mesmo quando um texto é apenas digestivo e uma fita visa a requintado efeito artístico, antigo preconceito atribui ao teatro função cultural, ainda ausente do cotidiano cinematográfico. Os preparativos para a ida ao teatro marcam-no com indisfarçado esnobismo, que os elencos de orientação popular têm procurado combater. As estatísticas européias provam que, nos últimos anos, aumentou a freqüência aos espetáculos clássicos, e seria absurdo não inferir que ela se liga a um propósito de aprimoramento cultural. Pela possibilidade de preservação do patrimônio artístico das várias culturas, o teatro incorporou esse irrecusável papel de museu vivo, que é, sem dúvida, se não o seu objetivo precípua, ao menos um dos mais dignos ao seu alcance.

O fascínio do teatro ainda se exerce pelo contato direto do espectador com o intérprete. Admitido a testemunhar a ficção, o público se evade das amarras prosaicas, passando a comparsa de uma aventura superior. Ou será que ele procura mesmo resposta aos seus anseios, que a parca experiência de cada dia não lhe traz? Os manipuladores dos gostos coletivos apelam para as motivações subalternas, que nem por isso deixam de ser determinantes. Uma atriz bonita e que tenha apelo sexual canaliza público para o teatro. Há algum tempo, começou-se a explorar conscientemente o torso másculo de atores. Não cabe negar que, nessa relação trazida pela presença física do intérprete, um fundo erótico se insinua. Os espectadores transformam seus intérpretes preferidos em mitos, cujo culto obedece a regras semelhantes às dos dogmas religiosos.

A difusão do teatro de equipe, contrário ao endeuçamento da vedeta, sugeriu momentaneamente que outros estímulos polarizavam o interesse da platéia. É certo que espectadores cultivados vão ao teatro para apreciar uma nova obra de certo dramaturgo ou o conjunto da montagem. Com a renovação estética do espetáculo, a idéia de teatro de equipe passou a exigir que os menores papéis e os pormenores de cenários e figurinos fossem cuidados. Mas a equipe não obnubilou o prestígio do primeiro ator. Ainda hoje, revestido de aura especial, ele carrega a simpatia do público.

Essa verdade é tão evidente que não há empresa, em todo o mundo, que se exima de lançar numa produção um grande nome. Mesmo na Broadway, em que o veredicto da crítica decide do êxito ou do malogro de uma estréia, a presença de um astro, no elenco, assegura uma compensadora venda antecipada de ingressos. O pú-

blico rende tributo ao mito que ajudou a criar, e cuja existência só se justifica pelo seu culto.

Religião O fenômeno teatral da Grécia, certamente o mais significativo da história, deveu seu florescimento a diversos fatores. O mais importante — é preciso concordar — se prende à circunstância de que os espetáculos eram a culminação das homenagens prestadas a Dionísio. Nascido do culto a essa divindade, o teatro consistia no programa de festas a ela dedicadas. O sacerdote de Dionísio presidia à representação e um crime cometido no decurso dela era considerado sacrilégio. Está implícito aí um compromisso religioso, anterior e em parte estranho ao teatro. Na tragédia, sentindo o terror e a piedade, com o castigo divino infligido ao herói, o público se purgava de seus males. A catarse não trazia apenas prazer estético: vinculava-se a ela conhecimento filosófico, moral e religioso, cumulando de sabedoria o espectador. Não obstante a laicização progressiva, o teatro grego sempre guardou o caráter religioso de sua origem. E foi perdendo o poder sobre as grandes assembleias na medida em que acolheu as críticas racionalistas. No gráfico das preferências populares, Sófocles, imbuído de conservantismo religioso, foi o autor de maior sucesso, ao passo que Eurípides, mestre na crítica da mitologia, precipitou também a decadência da tragédia. As diferenças de classes sociais na Grécia não perturbavam a unidade coletiva, afirmada através da religião. Praticamente todo o povo era público teatral.

Em Roma, com o afrouxamento dos laços religiosos, o teatro não reviveu a popularidade alcançada na Grécia. Qualquer pretexto afastava o latino da casa de espetáculos. Terêncio (190?-159? a.C.) conta, no prólogo escrito para a segunda representação de *Hécira*, que o público abandonou o recinto em que se representava pela primeira vez a comédia, a fim de admirar um funâmbulo. O teatro não chegou a integrar-se na vida romana, que se satisfazia com os prazeres do circo.

Ao renascer da liturgia, na Idade Média, o teatro estabeleceu uma comunicação com o público semelhante à que distinguira as festas dionisíacas. Os espectadores dos dramas litúrgicos ou dos milagres acompanhavam a representação como um ato de fé. A adesão, de natureza religiosa, estava previamente assegurada. Até no século XVI o mistério se iniciava com a celebração da missa.

Ao terminar o espetáculo, à noite, cantava-se o *Te Deum*. A cerimônia religiosa era o terreno próprio do teatro medieval. No início do século XVI, em Romans, na França, há testemunhos da presença de 4 200, 4 800 e 4 900 pessoas na encenação de um mistério, quando a cidade se resumia a 5 mil criaturas. Apesar do expressivo número de visitantes (sintomático, aliás, da festividade coletiva), conclui-se que toda a população compareceu aos espetáculos. Em 1496, em Seurre, foram proibidos trabalho e abertura do comércio nos três dias reservados a uma montagem.

A época elisabetana e o classicismo espanhol souberam preservar a popularidade do espetáculo teatral, embora se perdesse a dependência religiosa. Em ambos os períodos, porém, as diferenças de classes não quebravam a idéia de unidade, que é essencial à existência de um público orgânico. O individualismo burguês rompeu o conceito do homem coletivo, e o teatro ocidental nunca mais conseguiu reencontrar seu público. A revolução soviética, propondo em novas bases o convívio humano, reconquistou, ao menos em certas experiências, a perdida vitalidade do espetáculo.

Desesperados com a situação, alguns teóricos chegam a augurar extremos absurdos. Henri Ghéon (1875-1944) proclama enfaticamente: "O teatro de amanhã será religioso ou desaparecerá" — certo de que o palco deve ser um dos locais de manifestação da religiosidade. Piscator e Jean Vilar concluem que é preciso reformar a sociedade, para que o teatro floresça de novo. Este último observa: "o teatro interessa aos criadores, às *testemunhas*, quando uma crença, seja confessional ou política, faz elevar-se a voz do poeta dramático e juntar-se ao redor dele a multidão, movida por uma mesma esperança" (ver Jean VILAR, *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche, 1955, p. 97). Não há dúvida de que a subordinação da arte a fatores estranhos é o sustentáculo dessas teses. Coerente com a sua ideologia, Jean Vilar, quando diretor do Teatro Nacional Popular Francês, quis insuflar vida cênica aos subúrbios parisienses, e organizou *week-ends*, nos quais, por preço acessível o espectador via um texto clássico e um moderno, assistia a um concerto, jantava, participava de um baile e de debates com o elenco. Evidente derivação laica da antiga festividade religiosa...

Na Alemanha Oriental, certas organizações, subvencionadas pelo Estado, tentam garantir para os espetáculos vasto público. Aí, a exigência de um mínimo ideológico tornou-se *ersatz* da crença.

Sempre as realidades não artísticas estão a interferir no fenômeno estético, modificando sua função legítima.

Classes Os críticos teatrais que desconsideram o problema ideológico referem-se habitualmente ao público de maneira abstrata, como se ele independesse de preparo artístico e não fosse solidário com sua classe de origem. "O público detesta o teatro político" — lê-se com frequência. No Brasil, recrutando-se os espectadores pagantes na burguesia, pareceria aceitável a assertiva. A orientação esquerdista de alguns espetáculos paulistas, por exemplo, deixou as salas desertas, algumas vezes. Basta um público popular ter acesso aos teatros, porém, para a frieza e o repúdio dos espectadores costumeiros se converterem em aplauso caloroso. Aquilo que desentoa para os ouvidos burgueses pode ser amável melodia para os proletários.

A inegável determinação das classes tem levado orientadores ingênuos a preconizar para os operários peças que tratem de seus problemas. Evocando, em *Minha vida na arte*, a Revolução de 1917, Stanislávski aponta o erro, ao reconhecer: "Há quem diga que camponeses e operários só poderão apreciar peças versando sobre a vida que eles levam. Puro engano. Geralmente, essa gente prefere ver coisas 'mais bonitas' que as que se passam no meio estreito em que vivem" (p. 189). O repertório dos verdadeiros teatros populares, por isso, sempre recusou o sectarismo ideológico.

Na Alemanha da década de vinte, Erwin Piscator criou um Teatro Político, fundado na ideologia marxista. Comentou-se, com malícia, que acorriam às suas estréias os intelectuais e os burgueses esnobes. O conjunto não conseguiu recursos para sustentar-se. O próprio Piscator concluiu pela inviabilidade da iniciativa, num raciocínio lógico: o público proletário não pode dispor de um teatro seu, porque não tem capacidade econômica para sustentá-lo. Os baixos preços, acessíveis ao operariado, são insuficientes para custear as despesas diárias.

A falta de unidade do público desorienta os dramaturgos. Afirma Dürrenmatt (1921-) que "o autor moderno já não conhece um público definido, salvo se quer escrever para os teatros de aldeia ou para Caux (lugar da Suíça onde se celebram as assembleias do Rearmamento Moral), o que tampouco seria um prazer. Finge seu público, na realidade ele próprio o representa, situação perigosa que

não há maneira de modificar nem de iludir" (ver Friedrich DÜRRENMATT, *Problemas teatrales*, trad. argentina, Buenos Aires, Sur, 1961, p. 22). A indefinição impede que o público forme um corpo orgânico e, assim, dê vida autêntica ao teatro.

Participação Explicam os teóricos, de maneira controvertida, o lugar do público no espetáculo. Ora o ideal de sua presença deveria fundar-se numa comunhão com intérpretes e texto; ora ele almejaria participar da ação, como testemunha dos acontecimentos; ora lhe caberia manter-se distante, emocionalmente, para preservação do juízo crítico.

Henri Gouhier escreve em *Théâtre et collectivité* (obra coletiva, Paris, Flammarion, 1953) que "o teatro é uma arte de comunhão" (p. 15). E acrescenta: "Hamlet morre no palco porque eu quero acreditar que ele morre. Hamlet vive no palco porque eu quero acreditar que ele vive. Em outras palavras: Hamlet não existe no palco senão porque existe para essas testemunhas que são os espectadores" (p. 16). A dificuldade para realizar-se essa comunhão, que subentende um ideal quase místico, é reconhecida pelo próprio Henri Gouhier, ao afirmar que ela "supõe uma adesão, até certo ponto condicional e provisória". Copeau almeja uma consonância mística, pela qual o espectador murmuraria as palavras do texto ao mesmo tempo que o intérprete e com o mesmo sentimento dele.

Criticando o conceito de participação, Etienne Souriau (1892-1979) assinala, também em *Théâtre et collectivité*, que, ao tornar-se ativa, ela "transforma pouco a pouco o fato teatral numa ação direta, da qual desaparece toda idéia de representação. O público ingênuo — a história do melodrama está cheia de anedotas do gênero — que esperava na saída o intérprete que havia desempenhado o papel do traidor, para vingar-se dele, negava o fato teatral pela reação excessiva de participação" (p. 57).

É sabido que Bertolt Brecht recusa as idéias de comunhão e de participação, e, à adesão ilusória do espectador, substitui uma atitude crítica, a seu ver essencialmente artística. O público liberta-se do mundo mágico da ficção, para submeter o espetáculo ao raciocínio dialético. A encenação enriquece a experiência do espectador, que apura o instrumento marxista de análise, com o objetivo de modificar a sociedade.

Prazer estético O público deve preparar-se intelectualmente para usufruir no teatro o autêntico prazer estético, de difícil caracterização. Em seu bojo, não se distinguem muito as implicações morais, filosóficas, religiosas e políticas. Mas, quando um desses elementos toma a dianteira à matéria propriamente artística, não se pode de forma alguma aceitá-lo, em nome embora de um princípio estético indefinível. A bandeira tem de ser preservada: por um teatro artístico, sem concessão de nenhuma espécie. Os espetáculos não devem baixar ao nível cultural do público, mas é a este que incumbe alçar-se à linguagem do texto.

A solução oferece dificuldades, já que, na própria Grécia, a trilogia na qual estava *Édipo-Rei*, obra-prima de Sófocles, não foi premiada em concurso, e Eurípides, numa longa carreira dramática, só obteve cinco vitórias, para de fato tornar-se popular, e mais que os outros trágicos, no século IV a.C. A primazia dada por Brecht ao juízo crítico parece, à primeira vista, o caminho mais racional. Mas que juízo crítico pode ter um público inculto?

Daí, em grande parte, o divórcio entre os espectadores e o teatro. Para o problema, a indicação de Henri Gouhier se mostra ainda a mais lógica: "Se o teatro está em perigo, não é na praça pública, não é no clube, não é nos *meetings* que ele se salvará: é no palco e no palco somente que ele será salvo" (ver *Théâtre et collectivité*, p. 25). Esse o verdadeiro ponto de partida. Mas Gouhier não revela o segredo para o teatro salvar-se no palco.

O caminho só será encontrado com a educação artística do povo. Nas metrópoles modernas que, pela diversificação dos entretenimentos, concentram o maior número de casas de espetáculos, os moradores se empenham na faina diária pela sobrevivência, sem tempo de ilustrar-se. As necessidades materiais reclamam longas horas de trabalho, e consomem os momentos de repouso ou de ócio. Nesse panorama, o teatro parece um luxo, e as fórmulas para propiciarem o acesso a ele compreendem até a fixação do horário. Como, depois de submeter-se a longa e incômoda condução para o jantar doméstico, o espectador potencial retornaria ao centro da cidade, repetindo o suplício do transporte? Em Londres, o horário das sessões (cerca das 19h 30min) visa a favorecer os que saem dos escritórios e trocam o jantar pela ceia. O esforço para levar os espetáculos aos bairros e aos subúrbios não é senão o de oferecer o produto no domicílio do consumidor. No Rio de Janeiro, Copacabana e Ipanema, bairros residenciais, constroem novas salas, enquanto

o centro, de reduzido movimento noturno, não acompanha seu ritmo e antes transforma os palcos existentes. A educação artística do povo contribuirá para tornar o teatro um alimento procurado.

Problema de reforma ou não da sociedade, é ele que deve ser enfrentado por quem deseje afirmar o prestígio coletivo do teatro. Talvez, também, como tantas outras, essa consideração seja utópica, porque, em sua natureza mais íntima, a verdadeira compreensão da obra de arte se limitaria a um círculo de iniciados. O consolo para o artista é a explicação de John Gassner: a obra-prima se afirma em vários níveis. Um romance de Dostoiévski nutre os mais exigentes e satisfaz também aos que se interessam apenas pelas intrigas melodramáticas e policiais. A tragédia de Shakespeare responde igualmente aos que têm dúvidas metafísicas e aos que se comprazem com histórias sanguinárias. Com as bases reconhecidas de maior eficácia, deve o criador realizar-se com a sua generosidade vocacional — verdadeiro místico sem fé — e só ela tem o poder de captar o público.

9

Participação do Estado

Por que reservar um capítulo para o problema da participação do Estado no teatro? O trabalho artístico deveria permanecer inteiramente à margem do Governo, como expressão de um testemunho individual, que não admite nenhuma dependência. Para o homem ocidental, formado nos princípios do liberalismo, a presença do Estado sempre importou em constrangimento, e as recentes experiências totalitárias aconselham a supressão de todos os jugos. O governo direitista encara com desconfiança as manifestações estéticas avessas à ordem estabelecida e os regimes de esquerda procuram assegurar a fidelidade ideológica, considerando desvio tudo o que não reza pela cartilha do partido. O artista verdadeiro sempre se rebelou contra a burocracia estatal, que lhe impõe linhas e preferências temáticas. Na Alemanha nazista ou na União Soviética, não há, de fato, liberdade criadora, embora por motivos opostos e mesmo com o inegável abrandamento da censura, nesta última, após a fase estalinista. Por isso, qualquer contato com os poderes autoritários repugna, em princípio, a quem faz arte.

No entanto, posto de lado o aspecto ideológico, a participação estatal é sentida por meio de leis reguladoras da atividade cênica, e elas criam obrigações contratuais ou prevêm ajuda e estímulo. Forma de divertimento coletivo, o teatro precisa observar disposições gerais, desde as normas para a abertura das casas de espetáculos,

até a censura e o contrato de trabalho entre empregados e empregadores.

A fim de poupar o público de eventuais incêndios e de situações de pânico, antigas posturas obrigam os teatros a tomar medidas de segurança, com as saídas de emergência, números de lugares relativos à área da sala, cortinas de aço separando o palco da platéia, etc.

Uma grande conquista dos trabalhadores brasileiros de teatro foi a regulamentação do exercício das profissões de artistas e técnicos em espetáculos de diversões, consubstanciada na Lei n.º 6 533, de 24 de maio de 1978. Além de fixar a jornada normal de trabalho para as várias categorias e conceder outras vantagens, a lei determinou que o registro no Ministério do Trabalho depende de diploma de curso superior de diretor de teatro, coreógrafo (por certo, erro de datilografia, porque não há curso para a sua preparação e sim de cenógrafo), professor de arte dramática ou outros cursos semelhantes; ou diploma ou certificado correspondentes às habilitações profissionais de 2.º grau de ator, contra-regra, cenotécnico, sonoplasta ou outras semelhantes. Exige-se, agora, contrato de trabalho padronizado. O Decreto n.º 82 385, de 5 de outubro de 1978, regulamentou a Lei n.º 6 533/78, publicando um quadro em que se desdobram as atividades profissionais em artes cênicas, cinema, foto-novela e radiodifusão.

As evidentes vantagens trazidas pela regulamentação profissional provocaram, em contrapartida, dificuldades para o exercício do papel de empresário. Ou se dispõe de capital ponderável ou não se pode aventurar aos riscos de uma produção. O teatro, tradicionalmente ligado ao empenho dos primeiros atores em realizar seus próprios espetáculos, contornou o problema, no Brasil, apelando para a solução da cooperativa. Nela, juntam-se os esforços para levantar a produção. E os cooperativados ganham ou perdem dinheiro, proporcionalmente à participação no grupo operacional, de acordo com o resultado financeiro da montagem, sem os ônus do contrato comum entre empresário e artista.

A retração dos órgãos governamentais, determinada pela falta de verbas, nos últimos anos, levou o pessoal de teatro a recorrer à iniciativa privada. Em troca da publicidade, inserida nos programas, ou veiculada de outras formas, conseguem-se recursos, que permitem o pagamento completo ou ao menos parcial dos gastos do espetáculo.

Pelo aspecto comercial que o reveste, o teatro é normalmente tributado. As municipalidades costumam recolher aos seus cofres

uma porcentagem variável do preço dos ingressos. No Brasil, a Prefeitura de São Paulo foi pioneira ao isentar de impostos o teatro, contribuindo decisivamente para o incentivo à atividade artística. Seu exemplo tende a frutificar, abrindo o precedente para idênticas decisões em outros centros. Sabe-se que alguns conjuntos profissionais não tinham interesse em visitar certas cidades porque, ao invés de serem auxiliados com isenções, se oneravam com tributos não só inexistentes na sede mas também responsáveis pela perda do eventual lucro.

A censura Não há congresso de teatro que deixe de incluir na pauta o debate sobre a questão da censura. Através da censura, o Estado exerce o poder policial sobre os divertimentos públicos, e pode limitar a audiência aos maiores de certa idade e até proibir a apresentação de um espetáculo.

Entre nós, o problema da censura agita com frequência a imprensa e os meios teatrais. Está o seu exercício previsto na Emenda Constitucional n.º 1, de 17 de outubro de 1969, que deu nova redação à Constituição de 24 de janeiro de 1967. Dispõe seu artigo 153, parágrafo 8.º: "É livre a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica, bem como a prestação de informação independentemente de censura, salvo quanto a diversões e espetáculos públicos, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros, jornais e periódicos não depende de licença da autoridade. Não serão, porém, toleradas a propaganda de guerra, de subversão da ordem ou de preconceitos de religião, de raça ou de classe e as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes".

Na forma da Constituição de 1946, o exercício da censura era estadual, o que levava a procedimentos desorientadores: um texto permitido no Rio de Janeiro podia não receber certificado liberatório em São Paulo ou em outra cidade. Desse ponto de vista, o pessoal de teatro tem maiores garantias, a partir da última Carta Magna. A letra c da alínea VIII de seu artigo 8.º estabelece que compete à União organizar e manter a polícia federal com a finalidade, entre outras, de prover a censura de diversões públicas. A liberação de um espetáculo é válida para o País inteiro.

Os dispositivos em vigor acerca da Censura estão consubstanciados na Lei n.º 5 536, de 21 de novembro de 1968, de natureza

mais liberal, porque, em princípio, consagra o preceito classificatório (montagens livres ou proibidas para menores de 10 a 18 anos). É verdade que, à última hora, introduziram-se no diploma legal algumas exceções: não se beneficiam do critério da classificação as peças que possam, de qualquer modo: "I — atentar contra a segurança nacional e o regime representativo e democrático; II — ofender as coletividades ou as religiões ou incentivar preconceitos de raça ou luta de classes; e, III — prejudicar a cordialidade das relações com outros povos".

Apesar desses cuidados, a Lei n.º 5 536/68 logo se tornou letra morta, em virtude do Ato Institucional n.º 5, de 13 de dezembro de 1968, que iniciou o período mais obscurantista da nossa moderna História. Só quando começaram a soprar os ventos da abertura é que a lei foi regulamentada, por meio do Decreto n.º 83 973, de 13 de setembro de 1979 — portanto, quase onze anos mais tarde. O funcionamento do Conselho Superior de Censura, ainda que sujeito aos humores do Executivo, que decide a sua formação, não obstante o que prescreve a lei, iniciou inegavelmente fase de maior liberdade.

O ideal, de qualquer forma, seria a abolição pura e simples da censura, exercendo-a o próprio público, ao prestigiar a montagem ou ao acolhê-la com indiferença. No máximo, admite-se a censura classificatória, sem exceção. Se a maioria civil capacita o homem para todas as práticas da vida social, não há razão para que o Estado lhe interdite o comparecimento a um espetáculo.

Muitos intelectuais não se conformam que a censura esteja a cargo da polícia. Prefeririam que ela fosse confiada a um órgão educacional. Há muitos anos, o Legislativo brasileiro aprovou um projeto que a transferia para o Ministério da Educação, mas em boa hora a Presidência da República após seu veto. A autoridade que a pasta emprestaria às interdições as tornaria irrecorríveis. E entrariam, provavelmente, considerações de natureza confessional ou política, muito mais graves sob o guante de supostos educadores. Como a censura policial, em bloco, não pode ser tomada a sério, existe maior possibilidade de diálogo com os seus executores ou com seus chefes, na hierarquia administrativa. O anedotário fornecido pela censura enfraquece-a aos olhos de todos, e daí a relativa segurança de que goza o artista ao lidar na esfera policial. O raciocínio parecerá cínico, sem dúvida, e não adianta negá-lo. Ele se justifica se for considerado mera defesa tática do teatro contra um inimigo poderoso. E a censura à expressão artística é a única imoralidade

real. Lutar por que se preserve, de todas as formas, a liberdade de criação, é dever primário dos intelectuais.

Advoga-se também a abolição da censura prévia, como nos Estados Unidos, deixando-se a cada pessoa a faculdade de responsabilizar nos tribunais os infratores da lei. Em tese, esse procedimento pareceria o mais correto, porque o escândalo só existe depois que alguém se sentiu escandalizado. A ausência de um certificado liberatório oficial, entretanto, contém riscos maiores: o teatro ficaria sujeito às odiosas ligas pela moralidade pública, sendo alvo, a cada momento, de histéricos e obscurantistas. Com a facilidade de mobilização de nomes, por meio das listas passadas em grupo confessionais, os reacionários enlouqueceriam o teatro, obrigando-o a responder a sucessivos processos.

Já que não se reconhece à civilização brasileira suficiente maturidade para abolir a censura, ao menos que o problema se atenuie. Colabore o Juizado de Menores, com vistas liberais, para a fixação dos limites de idade na frequência a um espetáculo, deixe-se de interditar qualquer montagem, e o teatro trabalhará em paz.

Patrocínio

Até agora, excetuada a regulamentação profissional, tratou-se do aspecto por assim dizer negativo da atividade cênica relacionada aos poderes públicos: exigências, restrições, normas impostas às empresas. Mas o Estado pode desempenhar papel altamente positivo para a missão do teatro, e ele se compenetra de que essa faculdade é um dever.

Fundamenta o amparo governamental ao teatro a consideração segundo a qual ele é instrumento de cultura e, de acordo com o artigo 180 da Constituição, "O amparo à cultura é dever do Estado". Assim como são mantidos pelo Estado os museus, as universidades e as bibliotecas, o teatro requer patrocínio oficial. Oferecer a tragédia grega, Shakespeare, Molière e os clássicos nacionais ao povo equivale ao custeio de uma biblioteca. O patrimônio cultural do teatro obriga-o a não subestimar seu aspecto museológico: o problema, ao contrário, é não sucumbir ao sufocamento da tradição. Mas a cultura, cujo estímulo pertence à órbita do Governo, não fica cingida à preservação do passado. Para que a experiência antiga tenha sentido, é preciso que fecunde o presente. E o Estado deve propiciar os meios para que a atualidade forje o futuro cultural.

E cultura, considerada valor abstrato, não significa nada, também. A falta de discernimento das autoridades leva-a a tornar-se privilégio sempre maior das classes favorecidas, com prejuízo da massa. A cultura das elites financeiras constitui força de opressão contra a ignorância em que é mantido o povo. Por isso, um Estado responsável precisa intervir na democratização da cultura e propiciar ao povo os meios de acesso a ela. Já em Atenas o governo concedia subsídio aos espectadores que não dispunham de recursos para comprar a entrada. De outra forma, o teatro não passaria de deleite dos ricos. Como parte dos planos para romper as injustiças sociais e realizar a felicidade coletiva, o Estado precisa assumir o ônus da popularização do teatro.

Nos dias de hoje, não cabe pensar numa ajuda direta ao espectador, para que adquira o ingresso. Os empresários particulares, parte da engrenagem capitalista, não podem correr o risco de baratear os preços. Aliás, os bilhetes realmente populares, que permitem o acesso das camadas proletárias, não cobririam as despesas da companhia, mesmo se completa a lotação. O Estado costuma dar subvenção aos elencos, garantindo-lhes uma verba que os liberta das incertezas da receita avulsa.

Os sistemas de patrocínio governamental variam segundo a organização burocrática e a inteligência dos planos. A administração federal dispõe de um Instituto Nacional de Artes Cênicas, incluído na Fundação Nacional de Arte e compreendendo os Serviços Brasileiros de Teatro, Dança, Ópera e Circo. E proliferaram as Comissões Estaduais e Municipais, com o exemplo pioneiro de São Paulo. Os planos até agora postos em prática não conseguiram alterar as coordenadas do palco, em virtude da insuficiência de verbas. Se o Governo não atende aos reclamos essenciais da população, como esperar que ele resolva as dificuldades do teatro?

Durante alguns anos, sobretudo na década de setenta, parecia que a União e o Estado de São Paulo se haviam compenetrado da necessidade de subsidiar satisfatoriamente a atividade cênica. As pesadas restrições orçamentárias, que se seguiram à brutal dívida exterior, sugerem que se substituiu a censura moral e política pela censura econômica ao teatro. Nenhum dos poderes conta com dotação para concretizar um planejamento que atenda às necessidades mínimas da categoria profissional.

Nos primeiros tempos, os auxílios consistiam numa verba global, concedida de uma vez cada ano, sem que as companhias se obrigas-

sem à prestação de serviços. Depois, para que a ajuda se tornasse efetiva, adotou-se o critério da concessão de uma verba mensal a uma dezena de empresas, obrigando-as em tese a apresentar um repertório artístico a baixos preços. Os entraves burocráticos atrasaram sempre os pagamentos, ficando as companhias sem meios imediatos para executar um programa. E a inflação, de ritmo insuspeitado, tornou em pouco tempo ridículas as verbas, deixando o Governo sem força moral para fazer qualquer exigência. Para que essa ajuda mensal, com os recursos disponíveis, não se convertesse numa esmola um pouco menos magra, o então Serviço Nacional de Teatro suprimiu-a, e resolveu aplicar seu montante num programa de popularização do teatro, em campanhas como a das Kombis, quando se adquirem ingressos por preços inferiores aos da bilheteria. Sabe-se, porém, que uma política de popularização colhe frutos se é permanente, inspirando confiança a um público ainda não conquistado pelos espetáculos.

Descentralização

No Brasil, onde as distâncias são imensas, a incomunicabilidade entre os centros e a província só pode ser vencida com a intervenção do Estado. O alto custo do transporte desestimula cada vez mais as excursões de iniciativa particular. Incumbe ao Governo evitar a ditadura cultural da cidade sobre o interior, estabelecendo o intercâmbio inacessível à economia privada.

A presença do Estado no processo descentralizador tem dois objetivos: a concessão de facilidades para que as companhias das metrópoles visitem os mais longínquos rincões do país; e o estímulo às tentativas locais, para que seus valores autênticos não sejam logo engolidos pelos centros artísticos. O vigor econômico de São Paulo deu-lhe condições para criar um movimento próprio, à margem do Rio de Janeiro, há pouco mais de três décadas. Pelas características especiais de sua formação cultural, Recife tem sido em parte capaz de prescindir dos grupos itinerantes do Sul, bastando-se com seus elementos. Belo Horizonte e Porto Alegre, para só citar duas outras capitais em progresso, ainda não dispõem de atrações fixadoras, e muitos de seus melhores nomes emigram, para não estagnar na falta de perspectivas. Sem a interferência descentralizadora do Estado, as capitais artísticas ficarão inflacionadas de valores e a província morrerá à míngua de atividades.

A França compreendeu os perigos da ditadura de Paris, e procurou combatê-la, com a criação dos Centros Dramáticos das províncias. É valiosa a contribuição desses núcleos, subvencionados pelo Governo. Melhorará o teatro brasileiro uma bem-pensada política de descentralização.

Financiamentos

O Estado tem à mão outras formas de ajudar o teatro. Aflige os empresários a falta de casas de espetáculos. As existentes cobram aluguéis proibitivos. Construindo salas e cedendo-as aos conjuntos, a preços acessíveis, o Governo pode contribuir de maneira decisiva para o estímulo da atividade cênica. A Municipalidade de São Paulo, por exemplo, edificou diversos teatros, nos bairros. Tecnicamente, eles deixavam a desejar, e não se encontraram até hoje medidas eficazes para o seu pleno aproveitamento. Mas a iniciativa foi meritória e deve ser imitada, para que os grupos disponham de abrigos adequados.

Poucos capitalistas constroem hoje residências para serem alugadas, porque essa é considerada uma desaconselhável aplicação de fundos. Que se dirá dos teatros, que exigem aparelhagem especializada e estão sujeitos às incertezas dos êxitos? As semanas ou os meses sem espetáculos representam paralisação da renda, não compensável com um simples aumento do aluguel. Somente o Estado, como não visa lucro, prescinde da exploração do locatário, num programa cultural.

Empresários e artistas, desejando ter uma sede onde trabalhar, envidam esforços para construir suas casas de espetáculos. Nesses casos, o Estado pode desempenhar ainda papel expressivo, autorizando a concessão de créditos, por meio dos estabelecimentos oficiais. Os bancos ligados ao Governo têm condições também de ajudar as companhias, emprestando-lhes dinheiro para o custeio das montagens.

Ainda numa demonstração do seu apreço pela atividade cênica, o Estado consagra os artistas com prêmios em dinheiro ou honrarias. Esqueça-se, nessa atitude, um eventual traço paternalista, e as láureas representam estímulo ponderável, além do reconhecimento da coletividade.

Qualquer dos profissionais de teatro necessita de preparo especializado, segundo a regulamentação em vigor. Os cursos de arte dramática destinam-se a intérpretes, encenadores, dramaturgos, cenógrafos, professores de arte dramática e até a críticos. Tratando-se

de matérias vocacionais, cuja escassa compensação financeira posterior afugenta a maioria, formam-se a cada ano poucos artistas, que ocuparam diversos professores. O pagamento das aulas mal bastaria para as despesas burocráticas. As escolas teatrais só subsistem com a ajuda do Governo. Por reconhecerem o significado do ensino dramático, muitas universidades oficiais brasileiras incluíram entre as suas promoções os cursos de teatro. Aí está mais uma importante ajuda do Estado à arte do palco.

Companhias subvencionadas

Toda a gente de teatro tem a convicção de que o espetáculo artístico requer ajuda governamental. As montagens ligeiras, destinadas ao público frívolo, são um bom investimento, e trazem lucro, principalmente se já foram testadas em outros centros. Esse é o motivo pelo qual os empresários de feitiço comercial estão atentos aos últimos êxitos da Broadway, de Paris ou de Londres. Repete-se a receita que já demonstrou eficácia.

Mas se se escolhe o caminho áspero do teatro de arte, ou se conta com uma subvenção do Estado (que na maioria das vezes tem sido suficiente apenas para cobrir os prejuízos), ou se terá de desistir um dia, à falta de recursos. Não há mais ilusões nesse terreno. Ou se participa do jogo ou se abraça outra atividade.

Os riscos do patrocínio estatal, no fim de contas, são menos perigosos que a prostituição da arte às classes privilegiadas. Aqueles que recusam a intromissão do Governo, por julgá-la espúria, capitulam aos gostos da burguesia. Especializam-se no divertimento fútil e inconseqüente, arma para que se perpetue o *status quo*. O Estado, sobretudo nos países imaturos, não funciona pelas vias normais. A política de clientela corrompe os mais bem-intencionados. O teatro precisa dialogar com as autoridades de cabeça erguida. Ele é peça de valia na afirmação do próprio Estado. Garcia Lorca (1898-1936) declarou que "um povo que não ajuda e não fomenta seu teatro, se não está morto, está moribundo" (ver Federico GARCIA LORCA, Charla sobre teatro, in *Obras completas*, Madri, Aguilar, p. 150).

Como o Governo deve refletir a impessoalidade da maioria, o teatro pode recorrer a ele sem transigências ou concessões. Instrumento de cultura, o teatro ajuda a esculpir a fisionomia de um Estado.

10

Nacionalismo

Talvez, num país europeu, que participe da direção artística e cultural do mundo, um capítulo dedicado ao problema do nacionalismo soasse abusivo e alheio à verdade do teatro. A hipótese não é muito justa, porque a própria França, centro irradiador de dramaturgia, votou leis de proteção aos seus autores e restringe a montagem de obras alienígenas. Em qualquer país, os sindicatos opõem as maiores reservas ao trabalho de artistas de outra procedência. Por toda parte, as fronteiras sempre se fecham. Mas a ideologia do nacionalismo tende a encontrar campo fértil nos países subdesenvolvidos, que lutam por libertar-se do jugo das potências estrangeiras. No Brasil, o nacionalismo é um processo de afirmação do país e, a esse título, o teatro engrossa as suas fileiras.

O tema presta-se até a interesses menos confessáveis. Autores sem talento fazem profissão de fé nacionalista, como tática para veicular seu subproduto. Sendo menor a concorrência estrangeira, ele terá chance de ser representado... Os aproveitamentos escusos de idéias elevadas não são prerrogativa do teatro, e uma ou outra falsificação não prejudica a verdade. O fenômeno fala de perto aos bem-intencionados — tomada de consciência, que se destina a despertar os brios nacionais. Os mitos — e o teatro o sabe particularmente — têm vigoroso poder de convicção. Desde que usado como veículo para legítima realização artística, o nacionalismo pode ser

útil. É necessário sacudir o marasmo. Promovam-se os valores latentes, ainda adormecidos em berço esplêndido.

A história do teatro brasileiro sempre se pautou pelo desejo de nacionalizar o nosso palco. João Caetano (1808-1863) formou, no século passado, a primeira companhia de atores brasileiros, com o objetivo de afastar o domínio português na ribalta. José de Alencar (1829-1877) lastimava a preferência do público pelas obras européias, quando as peças nacionais reuniam poucos espectadores. Artur Azevedo (1855-1908) organizou, no princípio deste século, uma temporada só de originais brasileiros. Ainda há poucas décadas nossos intérpretes se empenhavam no processo de repúdio da prosódia lusitana, que persistia no teatro, depois de abolida na linguagem comum. O empenho nacionalista de hoje parece mais lúcido e conseqüente. Se, há três décadas, raramente se via o adjetivo brasileiro qualificando o teatro, tem-se a impressão de que as duas palavras não podem agora separar-se. A tentativa de emancipação da cena indígena impõe a descoberta de uma estética adequada, embebida de sadio nacionalismo.

Os postulados

A exegese do nacionalismo, no campo econômico e político, tem dado margem a digressões acerbadas. Ainda não se descobriu um instrumento para a aferição da autenticidade nacionalista... Na prática, muitas vezes não se sabe qual o melhor caminho para defesa e enriquecimento do nosso patrimônio. No teatro, então, o problema está ainda mais indefinido. Uma evidente confusão aquece os debates, e os resultados objetivos da política podem, a longo prazo, tornar-se nocivos. Não se deve admitir que uma noção primária de nacionalismo destrua as lentas e duras conquistas artísticas do teatro.

As teses amplas do nacionalismo cênico estribam-se em dois postulados: prestígio à dramaturgia brasileira e procura de um estilo brasileiro de encenação. Assim exposto, o programa não pode deixar de ser aceito por todos os que têm consciência estética. Faz parte daquilo que se chamaria consenso geral, tão óbvios são os seus propósitos. Sabe-se que não há grande teatro sem uma correspondente literatura dramática. A tragédia e a comédia grega escreveram-se para o público seu contemporâneo, que ia aplaudi-las no momento da criação. O fastígio do teatro do século V a.C., em Atenas, está intimamente ligado à produção de uma dramaturgia

própria. Shakespeare e os outros autores elisabetanos são a base da floração inglesa do Renascimento. Sempre uma grande época teatral se ligou à maturidade da literatura dramática. Em Roma, cuja dramaturgia erudita viveu de traduções dos gregos, o teatro não chegou a ter o prestígio alcançado junto a outros povos. Com respeito ao Brasil, a conclusão parece curial, assimilado o ensinamento da história: haverá um teatro brasileiro de mérito quando se impuser uma dramaturgia independente e autêntica.

Esse é um dado da questão. Como, todavia, o teatro não se contém no texto e se realiza no espetáculo, deve-se concluir também que a encenação precisa ser brasileira. Isto é, não mera cópia das conquistas técnicas e expressivas dos diretores e intérpretes europeus e norte-americanos, mas o resultado do aprofundamento da sensibilidade nacional. Argumenta-se, por exemplo, que um bom ator inglês dos nossos dias desempenha uma tragédia shakespeariana utilizando a experiência de séculos. Ele é o produto de paciente cristalização, que pode sugerir até infidelidade ao primitivo espírito da obra. Assim, quando um brasileiro se dispõe a interpretar Shakespeare, não lhe cabe reproduzir o estilo de John Gielgud ou de Laurence Olivier. Estará muito mais próximo de Shakespeare se apreender sua mensagem, filtrando-a segundo padrões brasileiros. Devem-se caracterizar os gestos, as atitudes e a prosódia nacionais. Do contrário, contribuir-se-á para que se mantenha no teatro a *alienação* — palavra que não saiu da moda.

A lei de 2 × 1 Com o propósito de colaborar para a afirmação do autor nacional, o Executivo sancionou a Lei n.º 1 565, de 3 de março de 1952, que estabeleceu a obrigatoriedade de montagem, pelas empresas, de uma peça brasileira para duas estrangeiras. O regulamento da lei só foi aprovado em 1956, criando verdadeiro pânico entre os conjuntos, porque restringia ainda mais a aplicabilidade daquela proporção. Tomou-se o decreto por imposição de incompreensível *capitis diminutio* ao dramaturgo brasileiro do passado, já que ele não entrava em igualdade de condições com o autor vivo, para o estabelecimento daquela contagem. Serenados os ânimos e vistas na prática às deficiências da lei, novo decreto suavizou o espírito draconiano do anterior, e a verdade é que, hoje em dia, ninguém mais se preocupa com a lei de 2 × 1.

Na paisagem artística de 1952, ela vinha chamar a atenção para a existência do autor brasileiro. As empresas, mal orientadas esteticamente, bastavam-se com Roussins, Pougets e outros autores alienígenas do gênero ligeiro, ou enveredavam pelo ecletismo de repertório, com diversas obras de valor mas que, por não obedecer a uma precisa política artística, desorientou o público no nascedouro. A peça nacional assustava o chamado bom gosto europeu.

O regulamento de 1956, pelo estreito espírito nacionalista, provocou uma reação contrária, e alguns dramaturgos recusaram o epíteto de autor por decreto. Exigia-se que a estréia de qualquer conjunto, inaugurando temporada em todo o território nacional, fosse sempre com texto brasileiro; em cada série de três peças, a primeira devia ser de autor brasileiro ou estrangeiro radicado no Brasil e que escrevesse em língua nacional; a obra em reapresentação só preenchia essa exigência quando ficava um mínimo de tempo em cartaz; em cada temporada um elenco não podia apresentar mais de uma peça nacional de domínio público; e a penalidade imposta ao transgressor, além da suspensão dos benefícios concedidos pelo Serviço Nacional de Teatro, era o cancelamento do registro da empresa.

Tamanhas exigências, pela dificuldade de serem cumpridas, aguçaram a procura de burlas, e a primeira delas foi a estréia com um texto infantil (até mesmo em horas inadequadas), quando a companhia desejava encenar uma peça estrangeira. O decreto não previra a natureza da obra nem a permanência obrigatória em cartaz... Os protestos contra o rigor inoperante do regulamento levaram o Governo a baixar o novo decreto, que pôs uma pedra final sobre o problema. Como todas as hipóteses não foram levantadas, os empresários avessos à dramaturgia brasileira podem eximir-se dela. Já que não é mais necessária a estréia com peça nacional, fazem-se produções isoladas com textos estrangeiros, as quais, pela sua própria natureza, não supõem continuidade nem compromissos subseqüentes.

A lei de 2×1 teve um efeito psicológico: levou os empresários e os atores voltados apenas para os sucessos alienígenas a tomar conhecimento da dramaturgia nacional. Quisessem ou não, eles precisaram, em certa época, preocupar-se com a prata da casa. Para a maioria, o procedimento foi benéfico, porque se verificou que as peças brasileiras não afugentavam o público. Ao contrário, elas passaram a constituir os grandes êxitos. Nossos autores responderam ao que se esperava deles. Hoje, procuram-se com preferência obras nacionais, e elas cedem a primazia às estrangeiras apenas se, por

um ou outro motivo, não se ajustam às necessidades de um conjunto. Superou-se o complexo de inferioridade nativo. Não cabe mais temer o autor brasileiro por decreto. Talvez pelo trânsito livre da obra nacional junto às empresas é que se tenha relegado a plano secundário a lei de 2×1 .

Apenas o sistema da produção independente pode recrudescer de novo a luta nacionalista. Seus empresários reduzem ao mínimo o risco e por isso preferem as peças testadas nos grandes centros. Se, no gênero a que eles se dedicam, virem que a dramaturgia nacional pode concorrer também com a estrangeira, desaparecerá a questão de se pensar no autor em termos de nacionalidade.

Diretores A tentativa de emancipação brasileira processa-se ainda no campo dos encenadores. Nossas velhas companhias profissionais contentavam-se com o ensaiador, que praticamente se desincumbia da função ordenando o tráfego dos intérpretes no palco. Não havia princípio orientador da montagem, como unidade estilística e linha estética definida. O Brasil muito tarde se inteirou das modernas teorias da encenação, que renovaram o espetáculo europeu desde fins do século passado.

Não obstante algumas experiências esporádicas, viemos a conhecer a contribuição dos encenadores apenas na década de quarenta. A Segunda Grande Guerra parecia haver roubado qualquer perspectiva à Europa. O Novo Mundo anunciava-se terra da promessa. Diversos diretores estrangeiros transferiram-se para o Brasil. Passaram eles a constituir o cartão de visita das principais companhias. Sua importância foi decisiva na melhoria do espetáculo brasileiro, que em alguns casos nada ficou a dever ao alienígena. Não se limitaram eles ao papel de encenadores: seu trabalho converteu-se numa verdadeira escola para intérpretes e técnicos. Os diretores estrangeiros marcaram uma fase do teatro nacional.

Ligado à idéia da afirmação de nossa literatura dramática, o encenador brasileiro deveria abrir seu caminho. Uma nova geração formava-se à sombra dos artistas estrangeiros. Sua plataforma coincidia com a bandeira desenvolvimentista que empolgava todo o país. Os diretores estrangeiros passaram a ser acusados de cosmopolitismo característico. Aos brasileiros estava reservada a tarefa de pesquisar o estilo nacional de interpretação, fundando uma verdadeira estética do nosso espetáculo. O pretexto tinha raízes sólidas e a

polêmica desencadeada resultaria em algumas feridas, se não prevalecesse o proverbial espírito de acomodação do brasileiro.

Para que a luta se abrisse, requeriam-se algumas premissas: em primeiro lugar, o talento dos jovens encenadores nacionais; depois, a inidentificação dos estrangeiros com a nossa problemática; e, finalmente, a modificação da paisagem européia, que se tornou de novo sedutora, enquanto ensombreciam os horizontes econômicos do Brasil. Esse último fator foi categórico no desestímulo à vinda de novos encenadores estrangeiros para o Rio e São Paulo. Ninguém se sujeita a ser remunerado em cruzeiro, que se desvaloriza dia a dia na cotação internacional, e as empresas não têm meios para assumir a responsabilidade do pagamento em moeda forte. Restringiu-se a importação de valores e muitos dos que aqui se achavam preferiram retornar ao seu meio de origem. Com exceção de poucos elementos, considerados brasileiros por todos os títulos, os encenadores europeus estão hoje fora do esquema do teatro brasileiro. Não há hostilidade contra eles, mas diminuiu também o interesse por sua colaboração.

Posto de lado o problema de que os diretores brasileiros ainda não realizam bem certas montagens clássicas, para as quais se requer, além de cultura, um aprendizado técnico especial, o afastamento dos profissionais europeus se tornará, com o tempo, empobrecedor para a nossa paisagem cênica. Não se pode esquecer que o ideal é um mundo sem fronteiras, em que todas as experiências sejam abertamente trocadas por criaturas livres, num intercâmbio salutar para o progresso da humanidade.

Patrimônio universal

Diante dos clássicos, sobretudo, não tem sentido a polêmica sobre o nacionalismo.

A regulamentação da lei de 2 × 1 catalogava, sob o rótulo de estrangeiro, todo autor que tivesse escrito em outra língua. Sófocles, Racine ou Ibsen seriam apenas nomes estrangeiros... É evidente que os grandes dramaturgos da história do teatro pertencem ao patrimônio universal da cultura e a encenação de suas obras enaltece qualquer país. No caso do Brasil, as excelentes traduções que alguns poetas fizeram de autores fundamentais passaram a figurar em nossa literatura.

Encenar os clássicos do vernáculo ou de outra língua só enriquece o movimento teatral. A vitalidade cênica baseia-se, naturalmente, nas obras contemporâneas, mas um centro rico em espetáculos

deve diversificar-se com textos de todas as épocas e tendências. O preparo cultural do intérprete e do público beneficia-se com a montagem das boas peças antigas, seja qual for a sua origem. O gênio, embora represente sempre uma culminação de sua nacionalidade, coloca-se acima dela, para encarnar os mitos universais. Shakespeare, Lope ou Goldoni estão intimamente solidários com a Inglaterra, a Espanha e a Itália. Sente-se, contudo, em sua dramaturgia, um sopro que transcende os limites nacionais e fertiliza as outras literaturas. A imposição de qualquer limite ao conhecimento dos clássicos, em outros países, não é mais nacionalismo: equivale a estreita ditadura, de lamentáveis prejuízos para o progresso cultural. Uma política verdadeiramente artística do teatro brasileiro recomenda a tradução, por verdadeiros poetas e dramaturgos, de toda a literatura cênica passada em julgado, a qual se incorporaria ao nosso patrimônio.

Falsa questão

O debate sobre os clássicos já indica a precariedade de um nacionalismo ortodoxo, em matéria de teatro. A falsidade do problema revela-se completa, quando se passa a considerar a dramaturgia contemporânea.

A autoria brasileira de um texto não basta para assegurar-lhe adesão. Lembre-se, em primeiro lugar, que não há obras nacionais suficientes para preencher os cartazes. Até conjuntos que fizeram da literatura dramática brasileira sua plataforma têm dificuldade para compor o repertório. Às vezes, ensaiam-se peças inacabadas até às vésperas da estréia. Cenas insatisfatórias são reescritas uma semana antes do lançamento. Não se pode exigir semelhante atitude de todos os elencos. Depois, os meios de comunicação e o necessário diálogo entre os povos aproximam cada vez mais os vários centros, tornando imprecisas as fronteiras, no campo artístico. O clima da época, acima das peculiaridades nacionais, marca os cidadãos de todo o mundo, e por isso, sem dúvida, a palavra de um Brecht soa mais familiar e decisiva que a de muitos dramaturgos brasileiros. Por que, então, pelo simples preconceito das fronteiras terrestres, preteri-lo por um autor nacional? É bom rememorar, também, de vez em quando, que os regimes ditatoriais se fundamentaram na mística nacionalista. O mal é a encenação de peças estrangeiras fracas. Traduções de textos já inautênticos no país de origem irritam mais que a montagem de peças brasileiras débeis, a qual pode servir de incentivo e de veículo de aprendizado para os autores. Valha o

conceito: ruim por ruim, prevaleça o nacional. Mas não se deve esquecer que as companhias, presas ao imperativo da sobrevivência, nos termos em que está posta a situação do teatro brasileiro, preferem às vezes encenar obras já aceitas pelo público europeu ou norte-americano, acreditando numa possível segurança financeira.

Na escolha do repertório, até por motivo de vaidade, encenadores e intérpretes ganham em optar pela dramaturgia brasileira. Na história, seu nome ficará ligado ao dos autores que sobreviverem, e se valorizará a contribuição que prestaram ao alicerçamento do nosso teatro. Os encenadores estrangeiros aqui radicados cresceram mais em nossa vida artística pela montagem de algumas peças brasileiras do que de todo o seu acervo restante. Os acréscimos universais nascem, com efeito, de vigorosa expressão da nacionalidade.

Autenticidade

As verdadeiras coordenadas do problema teatral não se apresentam em termos de nacionalismo. Os arautos dessa corrente estão imbuídos de sincero desejo de autenticidade, na qual não desembocam, necessariamente, o repertório e o desempenho nacionais. Partem eles do princípio segundo o qual o público se identifica mais com a temática brasileira. Mas, nessa crença, omite-se a presença efetiva das platéias no fenômeno do teatro. Com os poucos espectadores que hoje prestigiam as montagens, não pode haver teatro autêntico. Não há autenticidade na atual política do palco. Repugna à mentalidade farisaica tudo que seja verdadeiro e legítimo. Alimenta-se ela do sucedâneo. Cabe tratá-la, naturalmente, como expressão coletiva, e não pelas exceções, porque muitos dos intelectuais — burgueses ou pequeno-burgueses razoavelmente instalados na vida — procuram ser lúcidos. A maioria dos espectadores atuais de teatro quer o divertimento digestivo ou uma catarse a medias. Ela merece o qualificativo de alienada, e condiciona a alienação do teatro. Se não se modificar radicalmente a política teatral, não se poderá pretender uma autenticidade a longo prazo. Que não se escamoteie, assim, com o nacionalismo do palco, a verdade completa. Para se chegar à autenticidade, a expressão brasileira é veículo, e não fim. Não há autenticidade nacional, em matéria de arte: há autenticidade artística. Faça-se arte legítima, para quem possa apreendê-la e amá-la. Num conceito rebarbativo: a arte, sem mentirosas fronteiras, é que deve ser a pátria comum.

Qual o caminho da autenticidade, para um autor brasileiro? Algumas falhas estão aí, visíveis: ora os textos revelam ambição artística maior e, pelo número de personagens ou pelos problemas cênicos, não apresentam viabilidade comercial; ora procuram arrojar-se na vaga denominação de teatro poético, sem saber que a poesia, no palco, não se faz com fiorituras verbais, esquecidas da pessoa do ator; ora desconhecem, apesar da boa intenção, as exigências de um preciso instrumento cênico; ora, finalmente, prestando-se a concessões, falsificam a realidade.

Os textos que apreendam os temas vivos da nacionalidade e lhes deem tratamento artístico acham-se num caminho autêntico. A diversidade da inspiração pode ser, talvez, o ponto máximo almejado por uma literatura. No estágio atual do teatro brasileiro, porém, seria mais fecundo se os autores se debruçassem sobre a realidade à volta, tentando captar a linguagem em que o povo se reconhece.

Uma criação brasileira específica não conduziria, por certo, ao folclore ou a regionalismos contestáveis, nos quais a sensibilidade saturada dos centros europeus degusta o suposto sabor nacional. Não que essa matéria devesse ser considerada de estofos inferiores. Mas, para as coletividades urbanas, que formam as platéias consumidoras do teatro brasileiro, o folclore e os pratos típicos parecem tão artificiais quanto foi a mania indianista, na fase romântica. Se se quiser uma dramaturgia com raízes populares, evite-se também o pitoresco.

Os autores, que não se vejam diminuídos em sua inspiração clássica ou desligada do tempo. A Grécia poderia servir de exemplo, ainda uma vez, aos que procuram subtrair-se à temática nacional. Os trágicos não só reelaboraram, na maioria das vezes, os mitos homéricos, como praticamente se cingiram à expressão dos antigos motivos helênicos. Através de sua obra, contudo, vê-se todo o itinerário espiritual de Atenas, no século V a.C. A comédia grega tinha um imediatismo social muito mais apreensível; movendo-se da sátira política à crítica literária e ao juízo dos sistemas filosóficos, pintava um painel completo da decadência contemporânea. Os pretextos circunstanciais não a privaram da perenidade.

A busca dos assuntos nacionais autênticos foi o segredo da obra de um Garcia Lorca ou um O'Casey (1880-1964). A pujança da dramaturgia norte-americana se explica, também, pelas raízes nacionais de suas obras. O irlandês Synge (1871-1909), que soube tão bem realizar uma dramaturgia universal, através de uma especifici-

dade de indiscutível inspiração, escreveu, no prefácio de *O prodígio do mundo ocidental* (*The playboy of the western world*): “Nos países em que a imaginação do povo e a língua que ele fala são ricas e vivas, é possível a um escritor ter vocabulário rico e abundante, e ao mesmo tempo apresentar a realidade, que é a raiz de toda poesia, sob uma forma compreensiva e natural”. A imaginação e a língua ricas e vivas do povo brasileiro aí estão, para que os dramaturgos as eternizem no palco.

11

Qualificativos em voga

A palavra teatro vem acompanhada normalmente de um adjetivo. Os defensores da ortodoxia cênica recusam algumas qualificações, por julgá-las pleonásticas. O conceito de teatro já compreenderia, por exemplo, o social e o popular. Essas reivindicações extremadas, entretanto, não impedem que se dependure sempre um qualificativo ao teatro. As escolas afixam-se a ele: teatro romântico, realista, naturalista, simbolista, expressionista, surrealista, futurista, dadaísta, etc. Há três décadas circulavam as expressões teatro poético e teatro de idéias, que se opunham ao prosaico teatro digestivo da maioria dos cartazes. Foram de outra natureza, há vinte anos, os adjetivos da moda: teatro político, teatro épico, teatro popular — em geral expressões de uma ideologia de esquerda. O teatro digestivo, que sob a forma francesa de *boulevard* costuma ser atacado em todo o mundo, não abdica de seus direitos de cidadania. A insatisfação e a falência reformista do teatro poético estimularam as pesquisas daquele que se convencionou denominar teatro de vanguarda.

Eram esses os qualificativos em voga, quando se publicou a primeira edição deste livro, em 1965. Depois, circularam no meio teatral, entre outras, menos difundidas, as expressões teatro pobre, criação coletiva, *happening* e teatro do oprimido, compreendendo sobretudo as técnicas do teatro-foro, teatro invisível e teatro-imagem, na forma conceituada pelo teórico, dramaturgo e encenador brasileiro

Augusto Boal. É possível prever que, no futuro, outros qualificativos estarão rotulando o teatro. Enquanto eles se sucederem, a arte cênica estará viva.

O boulevard Utiliza-se a expressão teatro de *boulevard* a propósito sobretudo da comédia ligeira, sem pretensões intelectuais e destinada a divertir o público (seria pleonismo chamar esse público de burguês e pequeno-burguês). Como não é fácil divertir, muitas das peças que formulam esse objetivo não fazem mais do que entediar. Mas o propósito confesso de provocar o riso torna-se pejorativo para o alcance de uma obra, tacha-a imediatamente de secundária ou desprezível.

A verdade é que o teatro de *boulevard* se especializou nas comédias digestivas, que repetem indefinidamente no papel de protagonista o surrado triângulo amoroso. Cínica, amoral, desesperada na procura de um ângulo qualquer de originalidade, sem se importar com incidentes inverossímeis (desde que obtenham efeitos espirituosos), e satisfazendo, no final, ao desejado repouso e até mesmo ao moralismo burguês, essa dramaturgia manipula o antigo receituário do teatro, e o situa como comércio e não arte. Não se cometerá a injustiça de esquecer que, nas circunstâncias impropícias para o desenvolvimento do verdadeiro teatro, o *boulevard* mantém o hábito da ida às casas de espetáculos. E cabe argumentar que a história repele as qualificações apressadas. Feydeau e Labiche (1815-1888), por muitos julgados fáceis autores de *boulevard*, alçaram-se à categoria de clássicos, ao passo que não se representam mais os conspícuos autores de dramas, seus contemporâneos. A rigor, os espectadores inteligentes deveriam ver nos dois comediógrafos, além do espírito aparentado ao *boulevard*, o talento da perenidade. André Roussin (1911-) considera-se, nos dias de hoje, legítimo herdeiro de Molière. Quem sabe o futuro não confirmará sua pretensão? Combatamos a mentalidade do teatro de *boulevard*, sem ficarmos insensíveis às surpresas que o gênero pode trazer.

Vanguarda O chamado teatro de vanguarda adquiriu voga neste segundo pós-guerra, principalmente a partir de certas encenações da *Rive Gauche* parisiense, nas quais se impuseram os nomes de Ionesco (1909-), Beckett (1906-), Adamov (1908-

-1970), Genet (1910-) e outros. O movimento alcançou a Inglaterra, cujos autores se uniram sob a designação comum de teatro do absurdo. A crítica enxerga em Jarry (1873-1907), com a peça *Ubu Roi*, nas experiências futuristas e em manifestações do surrealismo os precursores da vanguarda, que, de resto, em alguns casos, já passou para as galas dos luxuosos teatros oficiais.

O qualificativo de vanguarda pouco define, pela demasiada imprecisão. Eurípides pertenceu à vanguarda, diante de Sófocles, e Racine esteve na vanguarda de Corneille. Cada nova escola, surgida quando a anterior se estiola em convencionalismo e repetição das próprias fórmulas, representa no início um movimento de vanguarda. Os vanguardistas de hoje foram assim denominados porque se opuseram à gasta dramaturgia vigente, com as suas situações e linguagem de clichês. Os epígonos e os autores que, por escassa imaginação, logo começaram a repetir-se, como poderiam figurar na vanguarda? Parodiando Ionesco, que chamou Sartre ("autor de melodramas políticos"), Osborne (1929-), Miller, etc., de novos "autores do *boulevard*", por representarem "um conformismo de esquerda que é tão digno de pena como o de direita" (ver Eugène IONESCO, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 73), pode-se afirmar que a vanguarda, no conjunto, parece hoje um *boulevard* mais precioso e sofisticado.

O autor de *A cantora careca* escreve que, por analogia com o sentido militar, "a vanguarda, no teatro, seria constituída por um pequeno grupo de autores de choque — às vezes encenadores de choque — seguidos, a alguma distância, pelo grosso da tropa de atores, autores, animadores". A vanguarda se definiria em termos de oposição e de ruptura (obra citada, p. 26). Como "uma coisa dita já está morta", a vanguarda buscaria renovação incessante, instaurando uma revolução permanente, bem à maneira do que (estranho paradoxo!) representa um dos ideais do marxismo.

A indefinição ou a dificuldade para conter em esquemas seu programa não impedem que se vislumbrem nela algumas características, inferidas com clareza das próprias peças. Uma de suas premissas é o rompimento com os gêneros tradicionais, e, ainda na coletânea de *Notes et contre-notes*, Ionesco reconhece: "Não compreendi nunca, de minha parte, a diferença que se faz entre cômico e trágico. Sendo o cômico intuição do absurdo, parece-me mais desesperante do que o trágico" (p. 13-4). Essas considerações levam ao seguinte postulado: "Trágico e farsa, prosaísmo e poético, realismo

e fantástico, cotidiano e insólito, eis talvez os princípios contraditórios (não há teatro se não há antagonismos) que constituem as bases de uma construção teatral possível" (p. 15). Fica lançado o desafio, contudo, para quem quiser patrocinar a causa ingrata de que a obra shakespeariana, para não dizer toda grande dramaturgia, não responde a esse ideal de Ionesco.

A réplica imprevista dentro do diálogo normal, a pulverização da linguagem, desacreditada no objetivo de comunicar, o absurdo do mundo em que o homem é expulso pelos objetos, o desmoronamento das situações convencionais, o alogicismo e a recusa da continuidade cronológica — eis alguns dos processos postos em voga pela vanguarda. Contra as contingências efêmeras, representadas pelo oportunismo político, ela tentaria dar ao teatro uma dimensão metafísica, surpreendendo o homem na sua tragicidade fundamental. Está em suas premissas a procura do homem eterno, que não se confundiria com a imagem mutilada dos dogmatismos e dos alistamentos de toda espécie.

O programa parece bonito, fincado em generosidade e evidente abdicação do sucesso. Roland Barthes, no admirável estudo "A l'avant-garde de quel théâtre?" (ver revista *Théâtre Populaire*, n. 18, 1956), desmascara os engodos da vanguarda. Salienta ele a violência estética e a violência ética em que ela se lançou, mas nunca violência política. "A vanguarda não é no fundo senão um fenômeno catártico a mais, uma espécie de vacina destinada a inocular um pouco de subjetividade, um pouco de liberdade sob a crosta dos valores burgueses: a gente se sente melhor quando confessa francamente, mas em parte, a moléstia" — continua o ensaísta francês. Acredita ele que "uma experiência criadora não pode ser radical a menos que ataque a estrutura real, isto é, política, da sociedade", e, por isso, "a vanguarda não foi nunca ameaçada senão por uma só força, e que não é burguesa: a consciência política".

Alguns autores de vanguarda, evoluindo para uma lúcida crítica das forças sociais, renegam os aspectos negativistas do movimento, a destruição do mundo, que, na prática, resulta apenas na preservação do mundo burguês. O esmiuçamento de problemas teatrais, provocado por alguns vanguardistas, tem sido útil para a fundamentação de uma estética revolucionária. Mas, quando se pensa em teatro de vanguarda, que não aceitaria as idéias feitas e as mensagens preconcebidas, vem sempre à mente sua inalterável mensagem a respeito da solidão e da incomunicabilidade humanas — e não há mais cansativo lugar-comum.

Teatro político Não se estabeleceram perfeitamente as fronteiras entre teatros político, social e épico. Os qualificativos têm sido empregados com abundância nos últimos anos, um pouco ao gosto de cada usuário, esquecendo-se possível rigor técnico. De maneira geral, a expressão teatro político se aplica, no Brasil, ao que fazem ou pretendem fazer os elencos de esquerda. A intenção final do espetáculo seria afirmar a ideologia marxista, combatendo o capitalismo e lutando pelo proletariado.

Historicamente, o conceito de teatro político ficou mais ligado à experiência dramática do encenador alemão Erwin Piscator, precedida sobretudo pelos trabalhos de teóricos soviéticos. A publicação do livro *Teatro político*, relato do itinerário que percorreu na década de vinte, lhe confiou a paternidade pública da idéia, e representa ele, com efeito, uma atitude pura em face do problema. Desde as primeiras tentativas, ligadas a um grupo na maioria dadaísta, Piscator considerava que o teatro devia ser veículo para a luta de classes. A seu ver, a arte se definiria apenas meio, e não fim. O radicalismo ideológico levava-o a dar mais importância ao aspecto político do que ao artístico. Visavam-se com o movimento a cultura e a agitação dos operários. Na proclamação do *Teatro do Proletariado*, patenteou-se que "não se tratava de um teatro que proporcionasse arte aos proletários, mas de propaganda consciente; não de um teatro para o proletariado, mas de um teatro do proletariado" (ver Erwin PISCATOR, *Teatro político*, p. 36). Esclarece o animador que foi desterrada do programa a palavra *arte*; suas obras eram proclamações, com as quais se queria intervir nos acontecimentos diários, *fazer política*. Subordinava-se todo propósito artístico ao objetivo revolucionário, isto é, inoculava-se e propagava-se conscientemente o espírito da luta de classes (p. 37). Dessa forma, com o acréscimo de prólogos ou de epílogos e outras alterações, alistava-se grande parte da literatura mundial na causa proletária. Não importava a Piscator elevar conteúdo e forma ao último grau de aperfeiçoamento, criar *arte*. Produziam-se obras imperfeitas, com plena consciência (p. 76). Atento apenas ao efeito total de sua obra tendenciosa, Piscator — segundo confessou — admitiu que o ator se convertesse numa função, igual à luz, à cor, à música, à construção, ao texto, embora verificasse que "o valor pessoal de um ator é um valor independente da função em si, um elemento estético próprio" (p. 80). Respondendo ao pedido para que retirasse de um espetáculo a figura do Kaiser, Piscator fez uma declaração, que se

inicia com as seguintes palavras: "o teatro atual, como o conceito e ofereço ao público, não se pode limitar a produzir um efeito puramente artístico, isto é, estético, explorando o sentimentalismo do espectador" (p. 177). Mais adiante, afirma que "nós não concebemos o teatro apenas como o espelho de uma época, mas como um meio de transformar essa época" (p. 178). Por isso proclamava Piscator que o caminho frutífero era o das grandes questões históricas. "O drama político, se quer preencher seu fim pedagógico, tem que tomar como ponto de partida o documento e não o indivíduo" (p. 215). O conceito de arte (não precisa ser de arte pura) torna-se prerrogativa da pequena burguesia, e não serve à causa do proletariado.

Fazendo um balanço final de sua luta pelo teatro político, Piscator reconheceu apenas que, "se cometemos alguma falta, foi a de anteciparmos nosso tempo e nós mesmos, querer mais do que se pode lograr nesta sociedade e com nossos meios" (p. 249). Não houve abdicação, mas autocrítica, diante das circunstâncias adversas que são as do mundo burguês.

No teatro político, prevalece a intenção de proselitismo e, de acordo com o pensamento marxista, abole-se o conceito da eternidade da arte, que se limita a ser uma arma para utilização imediata na luta social. A teoria de Piscator contém em germe as idéias de Brecht, que na verdade desenvolveu e adaptou aos seus reclamos os postulados do teatro político.

Teatro épico

Ao conceituar a tragédia, Aristóteles a diferencia, na *Poética*, da epopéia. A poesia épica adota um metro uniforme e a narrativa, e não tem limite de tempo, enquanto a tragédia, realizada mediante atores, "procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo" (p. 75). A composição épica é a que reúne muitas fábulas, e o autor trágico falha, por exemplo, se quer incluir numa tragédia todo o argumento da *Ruina de Tróia*, em vez de uma só parte (p. 100). A epopéia aparece, assim, como gênero puro, basicamente diverso da tragédia.

Brecht, quando formulou, em 1927, a teoria do teatro épico, estava tentando, na verdade, conciliar os gêneros que na aparência se repeliem, de acordo com a *Poética* aristotélica. A narrativa, agindo por meio de argumentos e não da sugestão, aguça o espírito crítico, ao invés de provocar o efeito ilusório. Produz-se, assim, o distanciamen-

to, essencial à forma épica de teatro. A concentração de episódios, sempre em busca do impacto emocional, cede lugar à justaposição de numerosas cenas, que apreendem longo itinerário no tempo. O teatro épico visa, em síntese, a fazer do espectador um observador crítico; a despertar sua atividade; a obrigá-lo a decisões; a opor-se à ação, em vez de se imiscuir nela. No teatro épico, os sentimentos traduzem-se por juízos e o homem é objeto de estudo (não se supõe que ele seja conhecido), além de mudar e ser mutável. Cada cena justifica-se por si mesma e os acontecimentos apresentam-se em curvas. "*Natura facit saltus*" e, por isso, o mundo aparece em transformação, por meio de um homem dinâmico. O ser social condiciona o pensamento, alterando a forma dramática, segundo a qual o pensamento condicionaria o ser.

Se a própria tragédia grega contém elementos épicos, a história do teatro está cheia de exemplos da contaminação dos gêneros, e Brecht chegou a um conceito próprio de epopéia, para tornar o espetáculo mais eficaz na luta social. A teoria do teatro épico fornece os meios, em grande parte, para a realização do teatro político.

Teatro social

A expressão teatro social é mais ampla, pode compreender os conceitos de teatro político e épico, mas não se esgota neles. Ela passou a ser veiculada, aliás, como antídoto ao sectarismo ideológico dos espetáculos de propaganda. O teatro toma consciência de sua função dentro da sociedade, sem encarnar uma ideologia precisa e sem o propósito de converter ninguém a essa ou àquela causa. Está claro que toda grande dramaturgia, pela funda impregnação humana, tem garra social. Expressar na sua integridade os clássicos pode ser programa do teatro social, que se opõe, essencialmente, ao comercialismo vazio e desumanizador.

O próprio Ionesco, inimigo acérrimo do teatro político, afirma, em *Notes et contre-notes*: "Quando se diz que o teatro deve ser unicamente social, não se trata, em realidade, de um teatro político e, por certo, em tal direção ou tal outra. Ser social é uma coisa; ser 'socialista' ou 'marxista' ou 'fascista' é outra coisa — é a expressão de uma tomada de consciência insuficiente" (p. 16). Acredita o dramaturgo que se consiga ser social à própria revelia, pois participamos todos do complexo histórico. "A matéria, ou os temas sociais, podem muito bem constituir, no íntimo dessa linguagem (a do palco), matéria e temas do teatro" (p. 16). O entendimento vasto

do teatro social encerra a vantagem de não subordinar a expressão cênica a qualquer poder estranho a ela: a arte não capitula à política e acredita que o lugar de comício é o palanque em praça pública e não o palco. O imperativo artístico domina o teatro social. A única desvantagem dos conceitos vagos ou das indefinições é que se prestam aos mais contraditórios pontos de vista. Diz-se que o saco em que tudo cabe é o saco furado. Um humanismo incolor ameaça a validade efetiva do teatro social, que é, apesar de tudo, o reduto daqueles que desejam exprimir algo através da arte, e não sacrificar a arte ao escopo de proselitismo.

Teatro popular

Popular é o qualificativo mais em voga no teatro. Não há governo que recuse a missão de popularizar o teatro, não há grupo bem orientado que omita em seu programa o propósito de fazer teatro popular. René Hainaux escreveu na revista *Le Théâtre dans le Monde* (volume V, n. 3, dedicado ao Teatro Popular): "O precedente após-guerra tinha visto o teatro consagrar-se principalmente às pesquisas formais: os estilos de encenação, de decoração e mesmo de representação se defrontavam com violência (expressionismo, construtivismo, etc.). O atual após-guerra se caracteriza, ao contrário, por uma calma relativa no *front* das querelas estéticas e por um total reexame das relações entre o espetáculo e o público. Pode-se arriscar a previsão de que este período ficará na história do teatro como aquele em que os inovadores tomaram consciência da necessidade de romper as separações sociais e restabelecer o contato com os mais vastos públicos populares". O teatro popular parece a forma prática de exprimir uma arte social, rompendo as barreiras de classes. Alguns dos elencos mais importantes, no mundo ocidental, ostentam o adjetivo popular: *Théâtre National Populaire*, fundado na França por Jean Vilar, e *Teatro Popolare Italiano*, dirigido por Vittorio Gassman (1922-). Outros conjuntos subvencionados da Bélgica, da Alemanha, da Inglaterra e da Itália, se não trazem no nome a palavra popular, têm-na implícita em sua política, e entre eles assinalam-se o *Piccolo Teatro* de Milão, o Teatro Nacional da Bélgica e os Teatros Estáveis de Gênova e Turim.

A noção de teatro popular compreende, em princípio, o desígnio de atingir pelo espetáculo as camadas populares, democratizando um privilégio da burguesia. Jean Vilar e outros animadores do teatro

européu procuraram situar as suas montagens num território vasto, capaz de abranger os públicos mais diversos. Por isso, ao ser invectivado por Sartre, Vilar respondeu que fazia teatro popular e não proletário. Tentava reunir no *Palais de Chaillot* de Paris e nos *week-ends* teatrais os funcionários, os estudantes, os operários, os telegrafistas, as donas de casa — todos os homens, enfim. Evidentemente, com essa orientação, o Teatro Nacional Popular da França se dirigiu a um substrato comum aos indivíduos, que não se subordinaria à classe de origem.

Que é, afinal, teatro popular, e como realizá-lo? O problema não se reduz a público numericamente extenso, pagando preço acessível. Esse é um aspecto da questão. Ademais, mesmo que se oferecessem espetáculos gratuitamente, o público não preparado não iria ao teatro e, se fosse, não estaria em condições de assimilar a obra de arte. O número pelo número não constitui critério de valor e, no estágio atual da educação artística brasileira, "populares" são os atores que fazem concessões, no gênero popularesco.

Um caminho do teatro popular é acenado pelos textos que tenham fôlego para atravessar as platéias espaçosas, que resistam às encenações ao ar livre e que chamem o público dos subúrbios, no próprio local em que reside. Daí a dificuldade dos teatros populares na escolha do repertório. Recorrem eles às grandes obras da dramaturgia internacional, em que se distinguem uma palavra generosa e um sopro menos intimista. Guy Parigot confessou com honestidade no mesmo número de *Le Théâtre dans le Monde*: "Ou representamos o que forma o repertório burguês, e as únicas obras de arte dignas desse nome, diante de um público limitado, ou sonhamos mobilizar uma audiência mais vasta, mas não sabemos o que representar diante dela". Convocados pelos encenadores, que mais uma vez, neste século, se colocaram na vanguarda do teatro, os dramaturgos começaram a escrever para o teatro popular.

Exige ele um repertório vital, vigoroso, que pode ser escolhido entre os grandes textos da história do teatro. Educativo, no elevado sentido que essa palavra teve na Grécia, e considerando que a tragédia e a comédia gregas são também obras de pedagogia. Um desempenho viril, vibrante, alheio a todas as contemplações com uma sutileza duvidosa. Uma encenação forte, máscula, que revele das peças o seu peso humano e não as suas possíveis fiorituras, pois que o gênio as traz, certas vezes, como acréscimo. E as montagens não precisam ser dispendiosas, porque não há necessidade de requintes

cenográficos ou de indumentária. O teatro popular é, também, um retorno à essencialidade do espetáculo: ator, texto e público.

Dentro dos próprios conjuntos populares, é conveniente dar agasalho ao teatro experimental, que supõe importante função vitalizadora. Sem pesquisa, aliás, toda a atividade humana, em meio da qual a artística, incorre no perigo de estagnar-se. Mas nem o experimentalismo tem o direito de omitir a destinação popular. O artista que não pensar em termos de popularização do teatro será cúmplice dos privilégios e, queira ou não, acabará condenado ao solipsismo.

Teatro pobre Contrariando a tese do teatro como síntese de elementos artísticos, o teórico e encenador polonês Jerzy Grotóvski (1933-) propôs o conceito e a prática de um teatro pobre, feito para uma média de 60 espectadores por récita. Para ele, o "teatro sintético", imagem do teatro contemporâneo, é um "teatro rico" (rico em defeitos), fundado numa cleptomania artística, chegando a uma composição híbrida, apenas com a aparência de orgânica. A ilusão de um "teatro total" seria a base de uma concorrência errônea com o cinema e a tevê, que dispõem de recursos técnicos muito maiores, diante dos quais parece ridícula a maquinaria do palco. Se o teatro é necessário na sociedade moderna, devem ser encontradas outras razões para a sua existência.

Grotóvski vê essa necessidade apenas naquilo que é essencial no teatro: a presença física do ator diante do espectador. Há teatro sem cenários, sem figurinos, sem música, sem maquilagem e até mesmo sem texto. Só não há teatro sem ator e ao menos um espectador. Daí ele ter levado às últimas consequências a relação desse binômio básico, aprofundando como ninguém o método de preparo do ator (a partir de Stanislávski e Meyerhold, do teatro oriental e da ioga, e também da acrobacia) e estabelecendo novo tipo de contato com o público, na forma de tentativa de autopenetração coletiva.

Afirma Grotóvski que, "pelo emprego controlado do gesto, o ator transforma o chão em mar, uma mesa em confessionário, um pedaço de ferro em ser animado, etc. A eliminação de música (ao vivo ou gravada) não produzida pelos atores permite que a representação em si se transforme em música através da orquestração de vozes e do entrechoque de objetos" (ver GROTÓVSKI, *Em busca de um teatro pobre*, trad. de Aldomar Conrado, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, p. 7).

Na procura do relacionamento adequado entre ator e espectador, não há área fixa para palco e platéia. Varia infinitamente o intercâmbio da representação: "Os atores podem representar entre os espectadores, estabelecendo contato direto com a platéia e conferindo-lhe um papel passivo no drama (...). Ou os atores podem construir estruturas entre os espectadores e dessa forma incluí-los na arquitetura da ação, submetendo-os a um sentido de pressão, congestão e limitação de espaço (...). Ou os atores podem representar entre os espectadores, ignorando-os, olhando 'através' deles. Os espectadores podem estar separados dos atores — por exemplo, por um tapume alto que lhes chegue ao queixo (...). Ou então a sala inteira é usada como um lugar concreto: a última ceia de Fausto, no refeitório de um mosteiro, onde ele recebe os espectadores que são convidados de uma festa barroca servida em enormes mesas cujos pratos são episódios de sua vida" (p. 6).

Criação coletiva No processo normal do espetáculo, o ator encarna ou mostra uma personagem, escrita por um dramaturgo, sob as ordens de um encenador. Ele não passaria, assim, de mediador entre o texto e o público. Mas se a especificidade do teatro se define pela sua presença física diante da platéia, o ator tem o direito de reivindicar para si não o papel de executante ou intérprete, e sim o de artista criador. Essa idéia alimenta a criação coletiva, que se espalhou por todo o mundo.

O princípio da criação coletiva tem outro fundamento: a identidade de propósito num certo núcleo de artistas. Quando se organiza um elenco, é melhor que seus integrantes tenham formação em comum, sintam afinidades profundas em relação aos problemas de qualquer natureza e desejem exprimir visão própria da arte e da vida. Dificilmente sobrevivem os conjuntos que não dispõem de semelhantes pontos de vista estéticos e ideológicos.

Sabe-se que um grupo coeso não tem facilidade de encontrar pronta a peça que satisfaça aos seus anseios. O autor está empenhado numa aventura pessoal que, mesmo informada por elementos de contemporaneidade, com frequência se distancia das exigências de quem se põe todos os dias em confronto com o público vivo.

Daí a passagem que se verificou, nos conjuntos norte-americanos *The Living Theatre* e *Performance Group*, do hábito da representação de um texto acabado para o da própria experiência humana.

O ator não é o porta-voz do dramaturgo, por meio da personagem que interpreta, mas o indivíduo que se representa a si mesmo, que se oferece em espetáculo.

Na criação coletiva, o ator radicaliza de tal forma a sua presença que acaba por englobar as tarefas de dramaturgo e encenador. Não se suprime o texto nem a encenação, mas o ator, escrevendo e dirigindo, totaliza em sua pessoa os elementos distintos do espetáculo.

Quais as conseqüências dessa estética? Antes de mais nada, não é simples realizá-la. Em seu livro sobre *The Living Theatre*, Pierre Biner observou que o conjunto não havia chegado ainda, em 1968, a uma encenação "anônima", como gostaria, e que Judith Malina e Julian Beck assinavam sempre as montagens. Julian Beck esclareceu que eles estavam no caminho: "*Frankenstein* foi, posso dizê-lo, realizado coletivamente. Apenas, nas cinco ou seis últimas semanas antes de Veneza, não era mais possível ter 25 encenadores. Era preciso juntar os pedaços do *puzzle*" (ver Pierre BINER, *Le Living Theatre*, Lausanne, La Cité, 1968, p. 168).

Outro problema da criação coletiva se refere, em geral, à fragilidade do texto concebido por muitos. O ator não tem obrigação de escrever bem, e, se a peça deixa de ser trabalhada por verdadeiro ficcionista, incide em esquematismo. Esse o defeito da maioria das criações coletivas, tentadas entre nós a partir de princípios da década de setenta.

O ideal seria a presença de um dramaturgo no grupo dedicado a esse gênero de criação. Ele asseguraria o teor literário da experiência, indispensável quando se lida com palavras. E um encenador ordenaria as sugestões coletivas. Os princípios dessa estética estariam preservados, sem o malogro a que tantas tentativas entre nós se votaram.

O happening O objetivo dos realizadores de *happenings* (acontecimentos, na tradução literal) é atingir uma totalidade que repele quaisquer limitações existenciais. Pretende-se conquistar "a multiplicidade soberana do ser" e isso ocorrerá "quando ultrapassarmos a arte, atravessarmos a vida" (ver Jean-Jacques LEBEL, *O happening*, trad. Beatriz Danton Coelho e Antônio Teles, Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1969, p. 87).

Devem ser as seguintes, assim, as características do *happening*: existe aqui e agora, transgredir a lei da passividade, é a concretização

do sonho coletivo (não um espetáculo), pratica uma espécie de regresso aos instintos (sobretudo ao instinto da vida), intensifica a sensibilidade, a festividade e a agitação social, e propõe renovar a percepção, "a questão mais urgente da arte contemporânea" (p. 69).

Quem não participou de um *happening*, lendo apenas o livro de Lebel, não se satisfará com o seu resumo literário. Ficará sabendo, porém, que "sua natureza não é exclusivamente pictórica, ela é, também, cinematográfica, poética, teatral, alucinatória, sociodramática, musical, política, erótica, psicoquímica" (p. 104). Há um desejo de abarcar a complexidade da natureza humana.

Entre os propósitos concretos do *happening* estão "o livre funcionamento das atividades criadoras", "a abolição do privilégio de especular sobre um valor comercial arbitrário e artificial, atribuído à obra de arte" (p. 24) e "o abandono da relação aberrante entre o sujeito e o objeto (observador/observado, explorador/explorado, espectador/ator)" (p. 25). Luta-se contra a manipulação da arte por interesses que lhe são alheios.

Conceitos alinhados no livro como verdades indiscutíveis são passíveis de contestação, sob o prisma estético, porque exprimem uma forma de encarar a arte e não a maneira única de vê-la. Diz Lebel que "é preciso reconquistar a função mágica da qual a arte foi afastada pela civilização tecnocrática e pela industrialização da cultura" (p. 29). "Toda a arte é mágica, ou, então, não é arte" (p. 40).

Por que mágica, apelando para valores irracionais e primitivos, e não propriamente artística, para não recorrermos a outros parâmetros? Coerente com sua tese, Lebel acrescenta que a "única realidade da arte é constituída pela experiência alucinatória" (p. 40) e, adiante, que a "era dos alucinógenos inaugura um novo estado de espírito e rompe com as preocupações industriais da civilização, para se consagrar à revolução do ser" (p. 40). Receamos que a violação da linguagem, pretendida pelos *happenings*, resulte, na prática, no quietismo dos estímulos artificiais, que nada significam além da fuga da realidade.

Denuncia Lebel a indústria cultural que se serve do artista para transformar a arte em produto vendável, mas admite: "Jamais ganhamos um tostão com nossos *happenings*, e muitas vezes não cobrimos os gastos, o que não se constitui, aos nossos olhos, em obstáculo à comunicação psíquica, muito pelo contrário" (p. 65). Como fazer para que os artistas controlem os seus próprios meios de expressão,

eliminando os agentes e corretores? Vê-se, na posição de Lebel, evidente amadorismo, que não sabemos conciliar com a necessidade de sobrevivência.

O *happening*, à maneira de outras experiências de vanguarda, tem o mérito de fustigar os artistas, incitando-os a uma realização mais audaciosa, que sacode a rotina e a preguiça mental. E intui novas formas, que acabam sendo assimiladas na corrente das obras maiores — enriquecimento nada desprezível.

Teatro do oprimido

Ao conceituar o *teatro invisível*, uma das técnicas do teatro do oprimido, Augusto Boal afirma que ele “procura *ordenar* a realidade, torná-la cognoscível, inteligível, perceptível nas suas razões mais profundas, e não apenas na sua aparência — ao contrário do *happening*, que procura apenas deslanchar uma ação incontrollável e muitas vezes sem objetivo definido e sem significação própria” (ver Augusto BOAL, *Stop: c'est magique!*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980, p. 120). Seus propósitos fundamentais assemelham-se aos do teatro-imagem e do teatro-foro, por ele também desenvolvidos: “1.º transformar o espectador em protagonista da ação dramática, o objeto em sujeito, a vítima em agente, o morto em vivo, o consumidor em produtor; 2.º através dessa transformação, ajudar o *espectador* a preparar ações reais que o conduzam à própria liberação, pois a liberação do oprimido será obra do próprio oprimido, jamais será outorgada por seu opressor” (p. 83).

Um grupo ensaiado desencadeia uma ação que, não se apresentando como teatro, estimula a participação dos circunstantes, levando-os a figurar nela na qualidade de verdadeiros agentes. Processa-se inicialmente a conscientização de um problema, e parte-se daí para modificar a realidade opressora.

Boal sabe que não inventou o teatro do oprimido, que já assumiu diversas formas. Seu empenho é o de sistematizá-lo, tarefa que não havia sido cumprida antes. A importância enorme de seu ensinamento teórico e prático acha-se hoje reconhecida em todo o mundo, multiplicando-se seu exercício, a partir do *Groupe Boal* (CEDITADE — Centre d'Etude et de Diffusion des Techniques Actives d'Expression), que tem sede em Paris.

Esclarece Boal que “o teatro do oprimido não é um teatro de classe”. A melhor definição para ele “seria a de que se trata do

teatro das classes oprimidas e de todos os oprimidos, mesmo no interior dessas classes” (p. 25). No teatro-imagem, “o objetivo dos exercícios é o de nos ajudar a *ver* aquilo que *olhamos*” (p. 34). Já “uma cena de teatro-foro deve, necessariamente, envolver todos os participantes, os quais devem, todos, sentir-se igualmente oprimidos pela mesma opressão. Por isso, é necessário um grau elevado de homogeneização da platéia” (p. 128). Acrescenta Boal que “o teatro-foro tende a ocupar-se da primeira pessoa do plural (mesmo que o tema seja proposto por um só indivíduo), enquanto o psicodrama tende a ocupar-se de um indivíduo, da primeira pessoa do singular, mesmo que o problema possa revelar-se coletivo” (p. 131). Se “o psicodrama busca o efeito terapêutico”, o teatro-foro “trabalha com pessoas que se declaram *saudáveis*, que vivem perfeitamente integradas numa sociedade que elas questionam e pretendem modificar” (p. 131).

A primeira técnica do teatro do oprimido foi aplicada em São Paulo, em 1970, no Núcleo 2 do Teatro de Arena, com o teatro-jornal: em meio à terrível opressão que sufocava o País, dramatizavam-se notícias jornalísticas, em meritório exercício de liberdade. Sintetizando as modalidades a que se dedicou depois, Boal enumera: *Le flic dans la tête* (O “tira” na cabeça), tomada de consciência dos bloqueios diante de uma situação; o teatro-foro, ensaio das alternativas que preparam uma ação na realidade (*mise en jeu de la réalité*); teatro invisível, fase posterior, penetração da ficção na realidade (*mise en réalité du jeu*); e teatro-imagem, utilização da imagem como linguagem, servindo um pouco para tudo.

Guarda Augusto Boal absoluta lucidez em relação ao teatro do oprimido. Ele encara a atividade cênica sob o prisma da linguagem e não como produto acabado. Esse o motivo de Boal continuar a escrever e dirigir peças, sem a pretensão ingênua de que o teatro do oprimido passasse a ocupar todos os espaços.

12

Destino do teatro

Examinando a situação do teatro, o encenador inglês Peter Brook (1925-) verifica melancolicamente que, se fossem fechadas todas as casas de espetáculos, o público pouco se importaria. E essa conclusão lhe ocorre após a análise da realidade de Londres e Nova York, capitais reconhecidas do movimento cênico no Ocidente... (ver Peter Brook, Em busca de uma fome, artigo reproduzido em *Cadernos de Teatro*, n. 20, do boletim mensal do Instituto Internacional de Teatro, fev. 1962). Que se diria de outras cidades, nas quais o teatro não chegou até hoje a impor-se no consumo? Todos os espectadores que não sentem o sortilégio do palco têm a impressão de que a arte que ali contemplariam está ultrapassada, alheia à vida e à mentalidade de hoje.

Em seu desabafo, Peter Brook cita a cada instante Antonin Artaud (1896-1948), e essa condenação do teatro que se pratica no Ocidente já aparece radicalizada na obra do teórico francês. Conclui ele, sem ilusões: "o teatro não é mais uma arte; ou é uma arte inútil" (ver Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1944, p. 123). Uma revitalização do teatro ocidental deveria processar-se a partir do entendimento que se tem dessa arte no Oriente. As reflexões de Artaud nasceram do contato com o teatro balinês, responsável por uma idéia física e não verbal da arte dramática (p. 73). O grande erro do Ocidente está em considerar o teatro

um ramo da literatura, e o palco a materialização da palavra. Vivendo da presença do ator, a arte dramática precisa utilizar toda a linguagem do corpo, sob pena de esterilizar-se numa escrita cujo domínio natural é o livro. A revivescência do teatro depende assim, para Artaud, do reencontro de sua especificidade.

Outras considerações da famosa obra desse visionário baseiam-se na convicção de que "não se trata de suprimir a palavra no teatro, mas de fazer-lhe mudar sua destinação, e sobretudo de reduzir seu lugar, de considerá-la como coisa diferente de um meio de conduzir caracteres humanos a seus fins exteriores, pois que não se trata nunca no teatro senão do modo pelo qual os sentimentos e as paixões se opõem uns aos outros e de homem para homem na vida" (p. 77). O mundo moderno, não encontrando uma saída no uso pleno da razão, cujo instrumento próprio é a palavra, torna a apelar para as práticas mágicas, rito encantatório que se aproxima do misticismo religioso... O palco transforma-se em altar, o espetáculo converte-se em missa.

Artaud, embora voltado conscientemente para a experiência oriental, vincula-se ao protesto de um Gordon Craig e está na origem do vanguardismo contemporâneo, numa faixa ampla que abarca Beckett, Ionesco e Genet. É curioso observar que sua influência mais notória não se exerce sobre os encenadores, que deveriam reivindicar para si a autoria dos espetáculos libertos da escravização da palavra, mas sobre os próprios dramaturgos, cansados de uma linguagem verbal, que não comunica muito. Até o momento, porém, a especificidade do teatro não lhe abriu as fronteiras, e alimentou apenas uma certa "fome" intelectual. Dir-se-ia mais curiosidade do que propriamente fome. Quando menos, as idéias de Artaud contribuíram para denunciar o equívoco do teatro literário, nascido da reação contra o comercialismo do palco europeu, sobretudo francês. Não se encontrou caminho salvador, mas se excluiu desvio pernicioso. O teatro continua a procurar as grandes camadas, que se dispõem a consumi-lo.

Cinema e televisão

Os choramingas da grandeza passada do teatro opõem-se ao cinema e à televisão, terríveis concorrentes do palco. Para eles, as companhias precisam readquirir aquela multidão de espectadores, roubados primeiro pela tela e agora pelo vídeo. Outros concluem que, inventados pela téc-

nica do século XX esses dois veículos artísticos, o teatro perdeu irremediavelmente a contemporaneidade. O cinema e a televisão substituíram-no como espetáculos do nosso tempo.

Em parte, essas afirmações são justas e têm a vantagem de apoiar-se numa verdade palpável. A passagem do teatro ao cinema e à TV corresponderia a toda uma mudança do mundo moderno, erguido em bases diferentes. O teatro liga-se a um conceito artesanal, enquanto as duas outras artes são o reflexo do industrialismo, produto da civilização das massas. Toda a aparelhagem eletrônica do palco não descaracteriza no teatro a atividade manual, arte que, para exercer-se, se retoma a cada dia. O primitivo de sua maneira sugere os lares antigos e a necessidade de uma assembléia seleta, mesmo com as platéias para milhares de pessoas. Cada espetáculo teatral é único, não se repetindo nunca o desempenho dos intérpretes e a emoção do público. Um simples espectador inquieto altera o clima da sala, e a atuação naquela noite se ressentir com a presença estranha. Depois, por mais que uma montagem obtenha êxito, ela se destina a uma parcela da população, e raramente atravessa a fronteira da cidade que a viu nascer. As realizações excepcionais do teatro europeu ou norte-americano têm às vezes a possibilidade de ampliar seu círculo, em visitas a outros núcleos. Nunca alcançam uma porcentagem razoável, entretanto, dos espectadores atingidos pelas películas de êxito medíocre e mesmo pelas emissões nacionais e agora internacionais de TV. A civilização que acondicionou seu alimento terrestre em conserva tem o equivalente espiritual na arte enlatada...

Tentar romper esse determinismo seria inútil, além de ingênuo. O teatro que procura concorrer com o cinema e a televisão, aplicando quanto possível seus métodos e sua técnica, se condena ao total malogro. Não se recusa, evidentemente, que as peças aproveitem o sistema da composição fragmentária, normal na arte cinematográfica. Seria estulto o teatro que desejasse reproduzir o realismo da tela, a exatidão da paisagem fixada pela câmara. O espectador não perde a consciência de que tem diante de si o mundo imaginário do palco.

Viu-se que o cinema falado afastou o mudo, e a televisão, nos grandes centros, ameaça economicamente a indústria cinematográfica. Os estúdios de Hollywood transformaram-se quase totalmente em sedes dos canais norte-americanos. Como o problema financeiro assume aí gravidade maior, a concorrência da televisão parece mais fatídica ao cinema do que a deste significou para o teatro. Em todo

o mundo, muitos palcos foram adaptados para a tela. Mas o teatro resistiu ao delírio cinematográfico e se constroem hoje, em toda parte, novas salas. Nos países subdesenvolvidos, a produção local de TV já constitui ameaça à hegemonia do cinema. A expansão dos canais, pelas cidades do Interior, tem levado ao fechamento de muitas salas exibidoras. Espera-se que um dia os dois instrumentos artísticos definam a sua área de penetração.

Agora que o cinema e a TV sobrepujaram o teatro como artes coletivas, talvez seja mais oportuno refletir sobre o papel social do palco. Ele não desapareceu nem desaparecerá, porque fornece um prazer estético preciso: o da comunicação direta do ator para o público. Mesmo que se perca momentaneamente o hábito do teatro, ele tende a ressurgir, porque a imagem mecânica não cumula o espectador da mesma forma que a presença física. Inconformados com a capacidade do cinema e da TV de invadir os mais longínquos rincões, alguns animadores do teatro puseram-se no encalço do público distante. Seria essa uma solução? Sem dúvida, nas grandes cidades, um jeito é deslocar-se o espetáculo para a periferia. Mas ainda assim a fórmula é aleatória, pelo número de dificuldades que encerra.

A circunstância de processar-se idealmente o teatro com uma platéia pequena não recomendaria que ele aceitasse em definitivo a condição de arte para poucos espectadores? Se o contato melhor entre ator e público se faz a reduzida distância, fugir ao imperativo de boa visibilidade e boa audibilidade importa em negar a prerrogativa fundamental do teatro. Assim, o palco se fecharia cada vez mais no seu mistério, na sua especificidade — pouco influido se estivesse a prestigiá-lo numerosa audiência.

Os erros da nostalgia

Os descontentes com a situação atual do teatro têm a nostalgia dos fastos antigos — a Grécia, a Idade Média, o período elisabetano, o Século de Ouro espanhol. O palco precisaria redescobrir a linguagem daqueles tempos. Além de não ser exequível uma volta ao passado, entretanto, as condições que propiciaram o desenvolvimento da arte dramática, naquelas épocas, não se repetiriam agora. Prantear a grandeza perdida em nada contribui para o destino futuro do palco.

O caminho nunca é o do retorno, o da reconstituição de circunstâncias que desapareceram. O teatro pode salvar-se partindo de suas

próprias limitações, a fim de estabelecer uma justificativa e uma necessidade. Se o palco se especializou em vários gêneros, entre os quais o declamado, a aliança com a música e com a dança, para se reformular o teatro total, de pouco adiantaria. A especialização é estigma do mundo moderno, e fugir dela dificilmente evitaria a superficialidade dos conhecimentos gerais. Não prevalece o argumento segundo o qual a decadência do teatro seria corolário dessa especialização, que tende a trazer a parte literária para o livro, dissociando-a do desempenho. Como o ator está no palco e a palavra é dom admirável do homem, a literatura pertence intrinsecamente à arte dramática. Mesmo os teóricos mais severos na proclamação da incomunicabilidade da palavra não advogam que ela seja suprimida. O acréscimo da música levaria à ópera e o exagero da dança constituiria gênero híbrido, talvez de expressão menos eficaz. Com efeito, se o excesso da palavra paralisa o ator, a carência dela não favorece o impacto do teatro. Não se deve abdicar da síntese perfeita como ideal estético do espetáculo.

O teatro precisa encontrar sua razão de ser numa coexistência digna com as outras artes que lograram maior popularidade. Deve precaver-se, por certo, contra a utilização inescrupulosa que a TV empreendeu da dramaturgia. Os espectadores não têm interesse de ir ao teatro para assistir a uma peça que já viram encenada às pressas no vídeo. Trata-se aqui, porém, de problema ético, não artístico. Em qualquer atividade, os possuidores de direitos lutam contra a usurpação indevida. Num quadro amplo, a questão parece secundária, em face das outras dificuldades que o teatro enfrenta.

Fórmulas milagrosas nada resolvem, e nenhuma se mostrou eficaz. Numa perspectiva histórica, as conclusões fogem à negatividade. À medida que progride o nível cultural das populações, o teatro tende a impor sua presença. A cultura reclama a existência do teatro. E, queiram ou não os donos do poder, como as conquistas culturais atingirão paulatinamente as massas, a arte dramática não deixará de prosperar. Um mundo entregue aos lazes culturais caminha para tornar-se amante do palco.

O exemplo de Copeau

Não houve, no teatro moderno, personificação tão rigorosa de dignidade como Jacques Copeau. Na luta contra o exibicionismo, as transigências, o espírito comercial, ele fez um verdadeiro voto de

pobreza, numa recusa consciente da vitória pública, a fim de não perder a intratabilidade. Essa condenação superior dos acordos fáceis alimenta-se da mesma substância que identifica a natureza dos santos.

Pois Copeau, que trabalhou num teatro pequeno, que exerceu enorme influência artística mas foi forçado a cerrar as portas do *Vieux Colombier*, por falta de recursos, realizou uma autocrítica pungente da linha que adotara. Escreveu ele: "O movimento de vanguarda de 1919 foi um movimento de pequenos teatros. Não quero absolutamente diminuí-lo. Fizemos o que pudemos. Não é erro nosso se os tempos não estavam maduros. E Deus sabe quanta virtude se empregou nesse duro trabalho. Mas, não me tendo iludido muito sobre os resultados profundos de nossos esforços puramente artísticos, compreendo hoje que esses pequenos teatros eram apenas laboratórios técnicos, conservatórios onde retomaram vida as mais nobres tradições do palco, mas aos quais, para serem verdadeiros teatros, faltou um verdadeiro público. À margem do *boulevard*, tivemos nosso público. Ele desfrutava conosco prazeres de uma qualidade rara. Mas essa raridade não lhes conferia a grandeza. Eram prazeres de luxo, prazeres egoístas. Não tinham mais *sentido* do que os prazeres vulgares" (ver Jacques COPEAU, "Le théâtre populaire", transcrito na revista *Théâtre Populaire*, n. 36, p. 87). Essa dura confissão, partindo de um homem da qualidade moral de Copeau, não pode deixar indiferente nenhum estudioso.

Nesse ensaio, o fundador do *Vieux Colombier* transcreve o final da moção que apresentou no Congresso Volta, realizado em Roma, no ano de 1934: "A questão não é saber se o teatro de hoje tomará seu atrativo dessa ou daquela experimentação, extrairá sua força da autoridade desse mestre do palco mais que de outro. Creio que é preciso perguntar se ele será marxista ou cristão. Porque é preciso que ele seja vivo, isto é, popular. Para viver, é preciso que ele traga ao homem razões para crer, esperar, expandir-se". Daí a conclusão: "A natureza do público, sua quantidade, sua disposição, eis portanto o dado essencial e primeiro no problema do teatro" (p. 86-7). Acredita ainda Copeau que "é sem dúvida praticando gêneros puros que o teatro reencontrará o sentido do estilo" (p. 88).

Embora a radicalização do mundo moderno separe em dois grandes campos antagônicos o cristianismo e o marxismo, não concordamos com esse raciocínio maniqueísta. O fluxo permanente das idéias trará novos sistemas e novas utopias, mais adequados às necessidades do homem futuro. Depois, aceitando-se essa dicotomia,

se continuará a subordinar o teatro a princípios religiosos e políticos, alheios à natureza estética da obra de arte. O teatro não deve ser cristão ou marxista, mas fundamentalmente teatral.

A busca da teatralidade assume feições penosas. As tentativas apenas estéticas têm redundado em frustração. Será o caso de desistir, reconhecer a falência do teatro? Ainda aqui, é forçoso raciocinar que todas as experiências sérias, em qualquer arte, sofrem as mesmas vicissitudes. É popular o cinema de má qualidade artística. Atinge grande audiência o programa de televisão de gosto duvidoso. O cinema e a televisão de arte sobrevivem até com maiores dificuldades, talvez, do que o teatro de arte, porque seu custo industrial desestimula os produtores.

A resposta ao problema, ainda uma vez, é a elevação do nível cultural do povo. A cultura reclama um estilo, e o teatro se imporá por um estilo superior. Nesse sentido, não se pode recusar esta lição de Jean-Richard Bloch (1884-1947): "Mais o diálogo se libertará da linguagem falada, de suas lentidões, de suas insipidezas, se orientará para a estilização e o estilo, reconhecerá as necessidades da definição e do lirismo, e mais ele se porá nas condições de uma arte universal" (ver Jean-Richard BLOCH, *Destin du théâtre*, Paris, Gallimard, 1930, p. 142-3).

A idéia da grandeza do teatro supõe inevitavelmente a realização das utopias. O teórico francês continua o raciocínio: "Quando não estiver em causa uma nação somente, quando todos os povos do planeta arbitrarem o espetáculo e decidirem a sorte de algumas obras, a vitória recompensará o dramaturgo que trouxe em si um coração cósmico" (p. 162). Mas o teatro não se limita a esperar essa universalidade, da qual se aproveitará um dia. Os trabalhadores do palco, se conscientes, são também os artesãos do futuro.

Vocação Na luta, que é árdua, muitos desanimam e depõem as armas. A cada momento se vêem exemplos de criaturas talentosas que, sucumbindo ao cansaço, desertam para outras atividades. Às vezes, nem são as naturezas artísticas mais bem dotadas que persistem.

Por certo, outras ocupações costumam render mais que o teatro. O esforço que tantos fazem para continuar fiéis ao palco teria compensação garantida, se aplicado fora dele. Mas que o raciocínio não iluda: o êxito material, num mundo errado, coroa com mais

freqüência as capitulações. A sociedade burguesa não tolera a revolta, quanto mais o espírito revolucionário. Ela esteriliza as tentativas de seriedade, quer por absorvê-las, quer por condená-las a morrer na indigência. O panorama do teatro não mente: ou os artistas se prestam a engalanar a noite burguesa ou se condenam a uma vida miserável.

O consolo, se há consolo na verificação da desgraça alheia, é que o mesmo fenômeno ocorre em todos os setores. A intransigência profissional sempre acarreta dificuldades para o sustento. A luta humana distancia-se do ideal de uma vida agradável: consome-se na deblateração pela sobrevivência. Vencem de pronto os que apagam os escrúpulos.

Quem desejar enriquecer-se financeiramente com o teatro terá apenas de reduzir as preocupações artísticas. Embora não seja negócio garantido, porque a estréia representa sempre uma incógnita (mas que negócio não é também jogo?), o teatro comercial pode ser tão rendoso como os ofícios burgueses bem remunerados. Sobretudo se apelar para o receituário infalível — mulheres bonitas mais que atrizes talentosas (alimentando a fuga para um prazer sexual perfeito), o luxo de um cotidiano bem instalado, e o apaziguamento das consciências em relação aos problemas sociais. Que o espetáculo não deixe de resolver uma situação incômoda que acolheu ou sugeriu.

Houve tempo em que a burguesia, ainda vinculada ao antigo liberalismo, aceitava a discussão do sistema sobre o qual repousa. Nada punha em perigo a sua tranquilidade. Com a propagação da consciência revolucionária, ela não recua ante qualquer meio que, na aparência, a ajude a conter as forças adversas aos privilégios. Continua-se a assistir, por isso, no Brasil, a uma nítida mudança na paisagem teatral. Os conjuntos que se voltaram para uma dramaturgia empenhada, sob as vistas complacentes dos espectadores burgueses, sofrem a sanção da fome. Esses espectadores, para não se definirem como presas do masoquismo, devem fugir, logicamente, das salas em que os maltratam. Mas, não tendo recursos para ir ao teatro, o público popular não pode dizer se gosta ou não do que lhe é em princípio destinado. Erram as companhias que se entregam à ilusão de realizar teatro de esquerda na mesma engrenagem do teatro burguês. Escamotear as verdades num contexto vago, além de trair a pureza das plataformas iniciais, não convence ninguém: a desconfiança já se instalou com respeito a certos nomes, e só uma retratação pública lhes devolveria o crédito perdido. A dramaturgia, para

não desagradar ao público pagante, chegou a encaminhar-se para a comédia musical, saudada por muitos como a salvação econômica do teatro. Essa é a nova máscara que o palco procura afivelar, no combate ao tédio que ainda há pouco se sacudia com as novidades intelectuais, tornadas suspeitas. O governo, desorganizado e sem meios financeiros para influir na política do espetáculo, não interfere ativamente na equação proposta pelas empresas comerciais. Está nas mãos dos homens lúcidos jogar a cartada completa.

Dir-se-ia, em termos simplistas, que só a modificação do *status* social resolve de fato o destino do teatro. Quem sabe até, numa sociedade regida pela justiça, o palco poderia superar a fase reivindicatória, para tornar-se o local do puro prazer artístico. Por enquanto, o desejo de um bom teatro confunde-se com o propósito de uma vida digna para a humanidade e, num e noutro caso, há os que obedecem à risca ao imperativo da vocação, mesmo que as circunstâncias exteriores não sejam favoráveis. O empenho pela afirmação do bom teatro identifica-se ao esforço coletivo por um mundo melhor.

Bibliografia

Além dos livros citados no texto, consultem-se, com proveito:

- ARNOLD, Paul. *L'avenir du théâtre*. Paris, Savel, 1947.
— . *Frontières du théâtre*. Paris, Pavois, 1946.
- BELAVAL, Yvon. *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris, Gallimard, 1950.
- BERGSON, Henri. *Le rire*. 82. ed. Paris, Presses Universitaires de France, 1947.
- BLANCHART, Paul. *Histoire de la mise en scène*. Paris, Presses Universitaires de France, 1948.
- CASTAGNINO, Raúl H. *Teoría del teatro*. Buenos Aires, Nova, 1956.
- CLARK, Barrett H. *European theories of the drama*. Nova York, Crown, 1947.
- DECUGIS, Nicole & REYMOND, Suzanne. *Le décor de théâtre en France du Moyen Âge à 1925*. Paris, Compagnie Française des Arts Graphiques, 1953.
- Directing the play* (Source book of stagecraft), editado com uma história ilustrada da encenação por Toby Cole e Helen Krich Chinoy. Londres, Vision Press/Peter Owen, s.d.

- FERGUSON, Francis. *Evolução e sentido do teatro*. Trad. Heloísa de Hollanda G. Ferreira. Rio de Janeiro, Zahar, 1964.
- GHÉON, Henri. *L'art du théâtre*. Paris, Serge, 1944.
- GOUHIER, Henri. *L'essence du théâtre*. Paris, Plon, 1943.
— . *Le théâtre et l'existence*. Paris, Aubier, 1952.
- HYTIER, Jean. *Les arts de littérature*. Paris, Charlot, 1945.
- JASPERS, Karl. *Esencia y formas de lo trágico*. Trad. de N. Silvetti Paz. Buenos Aires, Sur, 1960.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *De teatro e literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Herder, 1964.
- MEYERHOLD, Vsévolod. *Le théâtre théâtral*. Trad. Nina Gourfinkel. Paris, Gallimard, 1963.
- MOUSSINAC, Léon. *Traité de la mise en scène*. Paris, Charles Massin, 1956.
- NIETZSCHE, Friedrich. *L'origine de la tragédie*. Trad. Jean Marnold e Jacques Morland. Paris, Mercure de France, 1947.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A idéia do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- PICKARD-CAMBRIDGE, Sir Arthur. *The dramatic festivals of Athens*. Oxford at Clarendon Press, 1953.
- REDONDO JÚNIOR. *Panorama do teatro moderno*. Lisboa, Arcádia, 1961.
- RICE, Elmer. *Teatro vivo*. Trad. Mercedes Zilda Cobas Felgueiras. Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1962.
- SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Trad. Flávio Meurer. São Paulo, Herder, 1964.
- SIMONSON, Lee. *The stage is set*. Nova York, Dover, 1946.
- SOURIAU, Étienne. *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris, Flammarion, 1950.
- TOLMACHEVA, Galina. *Creadores del teatro moderno*. Buenos Aires, Centurión, 1946.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé. *Dionysos, Apologie pour le théâtre*. Paris, Seuil, 1949.
— . *L'amateur de théâtre ou la règle du jeu*. Paris, Seuil, 1954.

- URIBE, María de la Luz. *La Comedia del Arte*. Santiago do Chile, El Espejo de Papel, s.d.
- VEINSTEIN, André. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris, Flammarion, 1955.
- VILLIERS, André. *L'art du comédien*. Paris, Presses Universitaires de France, 1953.
— . *La prostitution de l'acteur*. Paris, Pavois, 1946.
— . *La psychologie du comédien*. Paris, Odette Lieutier, 1946.
— . *Le théâtre en rond*. Paris, Libr. Théâtrale, 1958.
- YOUNG, Stark. *O teatro*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1963.

**Alguns dos livros mencionados em outras línguas
podem ser lidos hoje em edição brasileira, como:**

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo, Max Limonad, 1984.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Trad. Aldo Della Nina. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé. *Dioniso — Apologia do teatro e O amador de teatro ou a regra do jogo*. Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queirós de Moraes Pinto. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1978.

**Embora poucos tenham sido aproveitados nesta edição,
os livros seguintes se mostrarão úteis:**

- ABEL, Lionel. *Metateatro*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.
- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
— . *O teatro engajado*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.
- BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1969.
— . *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre, L&PM, 1983.

- COELHO, Teixeira. *Uma outra cena*. São Paulo, Polis, 1983.
- COPFERMANN, Émile. *Vers un théâtre différent*. Paris, François Maspero, 1976.
- DESCOTES, Maurice. *Le public de théâtre et son histoire*. Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do comediante*. Trad. Hesíodo Facó. Rio de Janeiro, Zahar, 1972.
- . *Le théâtre et après*. Tournai, Casterman, 1971.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.
- . *Uma anatomia do drama*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- GIRAUDON, René. *Démence et mort du théâtre*. Tournai, Casterman, 1971.
- GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves, org. *Semiologia do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- KUSNET, Eugênio. *Iniciação à arte dramática*. São Paulo, Brasiliense, 1968.
- PEACOCK, Ronald. *Formas da literatura dramática*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.
- PEDRO, Antônio. *Pequeno tratado de encenação*. Porto, Confluência 1962.
- PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo, Brasiliense, 1980.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo, Dominus, 1965.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral (1880-1980)*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- TEMKINE, Raymonde. *Grotowski*. Lausanne, La Cité, 1968.
- WEKWERTH, Manfred. *Diálogo sobre a encenação*. Trad. Reinaldo Mestrinel. São Paulo, Hucitec/Secretaria Municipal de Cultura, 1984.

SÉRIE PRINCÍPIOS

- Temas que integram os currículos de diversas áreas do Ensino Superior.
- Abordagem objetiva, textos divididos em intertítulos, conceitos explicados no próprio texto.
- "Vocabulário crítico", guia explicativo de termos que possam oferecer dúvida.
- "Bibliografia comentada", roteiro bibliográfico para aprofundamento do tema.

Veja, a seguir, nossos últimos lançamentos:

17. *Linguagem e persuasão* — Adilson Citelli ★ 18. *Para uma nova gramática do português* — Mário A. Perini ★ 19. *A telenovela* — Samira Youssef Campedelli ★ 20. *A poesia lírica* — Salete de Almeida Cara ★ 21. *Períodos literários* — Lígia Cademartori ★ 22. *Informática e sociedade* — Antonio Nicolau Youssef & Vicente Paz Fernandez ★ 23. *Espaço e romance* — Antonio Dimas ★ 24. *O herói* — Flávio R. Kothe ★ 25. *Sonho e loucura* — José Roberto Wolff ★ 26. *Ensino da gramática. Opressão? Liberdade?* — Evanildo Bechara ★ 27. *Morfologia inglesa* — Noções introdutórias — Martha Steinberg ★ 28. *Iniciação à música popular brasileira* — Waldenyr Caldas ★ 29. *Estrutura da notícia* — Nilson Lage ★ 30. *Conceito de psiquiatria* — Adilson Grandino & Durval Nogueira ★ 31. *O inconsciente* — Um estudo crítico — Alfredo Naffah Neto ★ 32. *A histeria* — Zacaria Borge Ali Ramadam ★ 33. *O trabalho na América Latina colonial* — Ciro Flamarion S. Cardoso ★ 34. *Umbanda* — José Guilherme Cantor Magnani ★ 35. *Teoria da informação* — Isaac Epstein ★ 36. *O enredo* — Samira Nahid de Mesquita ★ 37. *Linguagem jornalística* — Nilson Lage ★ 38. *O feudalismo: economia e sociedade* — Hamilton M. Monteiro ★ 39. *A cidade-Estado antiga* — Ciro Flamarion S. Cardoso ★ 40. *Negritude* — Usos e sentidos — Kabengele Munanga ★ 41. *Imprensa feminina* — Dulcília Schroeder Buitoni ★ 42. *Sexo e adolescência* — Içami Tiba ★ 43. *Magia e pensamento mágico* — Paula Montero ★ 44. *A metalinguagem* — Samira Chalhub ★ 45. *Psicanálise e linguagem* — Eliana de Moura Castro ★ 46. *Teoria da literatura* — Roberto Acizelo de Souza ★ 47. *Sociedade do Antigo Oriente Próximo* — Ciro Flamarion S. Cardoso ★ 48. *Lutas camponesas no Nordeste* — Manuel Correia de Andrade ★ 49. *A linguagem literária* — Domicio Prouença Filho ★ 50. *Brasil Império* — Hamilton M. Monteiro ★ 51. *Perspectivas históricas da educação* — Eliane Marta Teixeira Lopes ★ 52. *Camponeses* — Margarida Maria Moura ★ 53. *Região e organização espacial* — Roberto Lobato Corrêa ★ 54. *Despotismo esclarecido* — Francisco José Calazans Falcon ★ 55. *Concordância verbal* — Maria Aparecida Baccaga ★ 56. *Comunicação e cultura brasileira* — Virgílio Nova Pinto ★ 57. *Conceito de poesia* — Pedro Lyra ★ 58. *Literatura comparada* — Tania Franco Carvalhal ★ 59. *Sociedades indígenas* — Alcida Rita Ramos ★ 60. *Modernismo brasileiro e vanguarda* — Lucia Helena ★ 61. *Personagens da literatura infanto-juvenil* — Sonia Salomão Khêde ★ 62. *Cibernética* — Isaac Epstein ★ 63. *Greve* — Fatos e significados — Pedro Castro ★ 64. *A aprendizagem do ator* — Antonio Januzelli, Janô ★ 65. *Carnaval, carnavais*

— José Carlos Sebe ★ 66. *Brasil República* — Hamilton M. Monteiro ★ 67. *Computador e ensino* — Uma aplicação à língua portuguesa — Cristina P. C. Marques, M. Isabel L. de Mattos & Yves de la Taille ★ 68. *Modo capitalista de produção e agricultura* — Ariovaldo Umbeino de Oliveira ★ 69. *Casamento, amor e desejo no Ocidente Cristão* — Ronaldo Vainfas ★ 70. *Marxismo e teoria da revolução proletária* — Eder Sader ★ 71. *Pescadores do mar* — Simone Carneiro Maldonado ★ 72. *A elegoria* — Flávio R. Kothe ★ 73. *Consciência e identidade* — Malvina Muszkat ★ 74. *Oficina de tradução* — A teoria na prática — Rosemary Arrojo ★ 75. *História do movimento operário no Brasil* — Antonio Paulo Rezende ★ 76. *Neuroses* — Manuel Ignacio Quiles ★ 77. *Surrealismo* — Marilda de Vasconcellos Rebouças ★ 78. *Romantismo* — Adilson Citelli ★ 79. *Higiene bucal* — Giorgio de Micheli, Carlos Eduardo Aun & Micheli Nicolau Youssef ★ 80. *Aspectos econômicos da educação* — Ladislau Dowbor ★ 81. *Escola Nova* — Cristiano Di Giorgi ★ 82. *Análise da conversação* — Luiz Antônio Marcuscchi ★ 83. *O Estado Federal* — Dalmiro de Abreu Dallari ★ 84. *Iluminismo* — Francisco José Calazans Falcon ★ 85. *Constituições* — Célia Galvão Quirino & Maria Lúcia Montes ★ 86. *Literatura infantil* — Voz de criança — Maria José Palo & Maria Rosa D. Oliveira ★ 87. *A imagem* — Eduardo Neiva Jr. ★ 88. *Teoria lexical* — Margarida Basilio ★ 89. *A política externa brasileira (1822-1985)* — Amado Luiz Cervo & Clodoaldo Bueno ★ 90. *Energia & fome* — Gilberto Kobler Corrêa ★ 91. *Sonhar, brincar, criar, interpretar* — Arlindo C. Pimenta ★ 92. *História da literatura alemã* — Eloá Heise & Ruth Röhl ★ 93. *História do trabalho* — Carlos Roberto de Oliveira ★ 94. *Nazismo* — "O Triunfo da Verdade" — Alcir Lenharo ★ 95. *Fascismo italiano* — Angelo Trento ★ 96. *As drogas* — Luiz Carlos Rocha ★ 97. *Poesia infantil* — Maria da Glória Bordini ★ 98. *Pactos e estabilização econômica* — Pedro Scurto Neto ★ 99. *Estética do sorriso* — Michel Nicolau Youssef, Carlos Eduardo Aun & Giorgio de Micheli ★ 100. *Leitura sem palavras* — Lucrécia D'Alessio Ferrara ★ 101. *O Diabo no imaginário cristão* — Carlos Roberto F. Nogueira ★ 102. *Psicoterapias* — Zacaria Borge Ali Ramadam ★ 103. *O conto de fadas* — Nelly Novaes Coelho ★ 104. *Guia teórico do alfabetizador* — Miriam Lemle ★ 105. *Entrevista* — O diálogo possível — Cremlina de Araújo Medina ★ 106. *Quilombos* — Resistência ao escravismo — Clóvis Moura ★ 107. *Raça* — Conceito e preconceito — Eiane Azevedo ★ 108. *Candomblé* — Religião e resistência cultural — Raul Lody ★ 109. *Abolição e reforma agrária* — Manuel Correia de Andrade ★ 110.